L'EDUCATION MUSICALE



REVUE MENSUELLE

DECEMBRE 1985 / N° 323

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1[er] janvier 1985	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	**185 F**	**215 F**
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	**205 F**	**245 F**
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1985)	**50 F** PORT INCLUS 6 F	**55 F**
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie et l'agenda du musicien) (ICN) : T.T.C.	**275 F**	

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **20 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **25 F**

Joindre 6 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 4[e] TRIMESTRE 1985

Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : B876

Le **Mercredi 8 Janvier 1986 à 18 h 30**

Une messe sera célébrée en l'église des Blancs Manteaux, 12 rue des Blancs Manteaux, 75004 Paris (métro Hôtel-de-Ville ou Rambuteau), à l'intention de **Jean MAILLARD** décédé le 5 Juillet dernier.

Que tous ceux, proches, collègues, amis de "l'Education Musicale" qui l'ont aimé et apprécié s'associent à ce dernier hommage.

"l'E.M."

40e Année DECEMBRE n° 323

SOMMAIRE

G.F. HAENDEL

Page	Titre	Auteur
2	Tableau synoptique	**Philippe Zwang**
5	Canaletto (vue de Londres et la Tamise)	
6	Le temps de Haendel	**Philippe Zwang**
9	Water Music	**Pierrette Mari**
11	Ode à Sainte Cécile	**Jacques Michon**
13	Les Oratorios Sacrés	**Jacques Michon**
16	La Suite Française pour Piano au XXe siècle	**Suzanne Montu**
19	Un stage en R.F.A.	**Francis Cousté**
21	Examens et Concours (Capès - Palmarès agrégation 1985)	
23	(Au B.O.) Ouverture des Concours de recrutement Session 1986 - Rénovation des Collèges.	
24	Bibliographie	**Francis Cousté, Olivier Corbiot**
27	Nouvelles de l'Edition Musicale	**Daniel Blackstone**
29	Festival international de Violoncelle	**Pierrette Mari**
30	Organisation pédagogique d'un Conservatoire National ou Ecole Nationale de Musique	

N° Commission paritaire : 58972 N° ISSN 0013-1415

TABLEAU SYNOPTIQUE

DATES	HAENDEL (Les dates des œuvres sont celles de leur création ou de leur publication)	EVENEMENTS ANGLAIS
1685	23 février : naissance à Halle. 24 février : baptême à la Liebfrauenkirche.	Mort de Charles II. Début du règne de Jacques II.
1686		Isaac Newton (1642-1727) : *Principes de philosophie.*
1688-1689		Deuxième révolution anglaise. *Bill of Rights.* Marie II et Guillaume III proclamés roi conjointement.
1690		John Locke (1632-1704) : *Essai sur le gouvernement civil.* Echec jacobite à Drogheda.
1692		Achèvement de l'hôpital royal de Chelsea. Le Hanovre devient électorat d'Empire.
1694	Leçons avec Friedrich Wilhelm Zachow, organiste à la Liebfrauenkirche de Halle.	*Triennal Act.* Fondation de la Banque d'Angleterre. Mort de Marie II.
1695		Abolition (théorique) de toute censure des écrits. Mort de Henry Purcell (né en 1659).
1697	Mort de son père.	Paix de Ryswick : fin de la guerre de la Ligue d'Augsbourg (1689-1697). Naissance de William Hogarth (1697-1764).
1700		Mort de John Dryden (né en 1631)
1701	Fait la connaissance de Georg Philipp Telemann.	*Act of Settlement* désignant la dynastie de Hanovre pour succéder aux Stuarts.
1702	S'inscrit à l'université de Halle. Nommé organiste à la cathédrale de Halle.	L'Angleterre déclare la guerre à la France, entrant ainsi dans la guerre de succession d'Espagne (1700-1713/14). Mort de Guillaume III. Début du règne d'Anne. Fondation à Londres du *Daily Courant,* premier journal quotidien du monde.
1703	Musicien de l'Opéra de Hambourg. Se lie d'amitié avec Johann Mattheson. Va à Lübeck voir Buxtehude.	Traité de Methuen avec le Portugal. Mort de Samuel Pepys (né en 1633).
1704	Duel avec Mattheson.	
1705	ALMIRA; NERO.	
1706-1710	Premier séjour en Italie. Rencontre, entre autres, Arcangelo Corelli et Domenico Scarlatti.	
1707	RODRIGO; IL TRIONFO DEL TEMPO E DEL DISINGANNO; DIANA CACCIATRICE...	*Union Act,* réunion définitive de l'Ecosse et de l'Angleterre : Royaume-Uni d'Angleterre et d'Ecosse. Pompe à feu de Newcomen.
1709		Victoire du duc de Marlborough à Malplaquet sur les Français.
1709-1713		Les frères Darby inventent le coke.
1710	AGRIPPINA. Maître de chapelle de l'Electeur de Hanovre. Premier séjour à Londres.	Achèvement (sauf la coupole) de la cathédrale Saint-Paul de Londres par Christopher Wren.
1711	RINALDO. A Halle pour le baptême de sa nièce et future héritière Johanna Friderica Michaelsen.	Machine à vapeur de Newcomen. Création de la *South Sea Company.*
1711-1712		Fondation du journal *The Spectator.*
1712	Installation définitive en Angleterre. IL PASTOR FIDO.	Le *Stamp Act* rend les journaux chers.
1713	TESEO; SILLA; TE DEUM d'Utrecht; ODE FOR QUEEN ANNE'S BIRTHDAY. La reine Anne lui accorde une pension annuelle de 200 livres.	Traité d'Utrecht : établissement de la prépondérance anglaise.
1714	Le roi George Ier double la pension que la reine Caroline portera à 600 livres.	Mort de la reine Anne. L'Electeur de Hanovre devient roi d'Angleterre sous le nom de George Ier.
1715	AMADIGI. Investit 500 livres dans la Compagnie des Mers du Sud.	Tentative jacobite.
1716		*Septennial Act* portant la durée du Parlement de trois à sept ans.

TABLEAU SYNOPTIQUE

DATES	HAENDEL (Les dates des œuvres sont celles de leur création ou de leur publication)	EVENEMENTS ANGLAIS
1717	Compositeur résident du comte de Carnarvon (futur duc de Chandos). WATER MUSIC.	Fondation à Londres de la loge d'Angleterre : naissance de la Franc-Maçonnerie spéculative.
1718	ACIS AND GALATEA.	
1719	Création de la *Royal Academy of Music* dont Haendel est directeur musical. Séjour en Allemagne.	Daniel de Foe (1660-1731) : *Robinson Crusoe.*
1720	RADAMISTO. Privilège royal de 14 ans pour la publication de ses partitions. SUITES DE PIECES pour clavecin.	*South Sea Bubble* : krach de la Compagnie des Mers du Sud.
1721	FLORIDANTE; MUZIO SCEVOLA (3e acte).	Walpole Premier Ministre.
1722		Daniel de Foe : *Moll Flanders.*
1723	Compositeur de la Chapelle royale d'Angleterre. OTTONE; FLAVIO. S'installe définitivement (ou en 1724) dans sa maison de (Lower) Brook Street.	Mort de sir Christophen Wren (né en 1632). Naissance de Joshua Reynolds (1723-1792).
1724	GIULIO CESARE; TAMERLANO.	
1725	RODELINDA.	Traité de Hanovre. Johnatan Swift (1667-1745) : *Les voyages de Gulliver.*
1726	SCIPIONE; ALESSANDRO.	Début du séjour de Voltaire en Angleterre (1726-1729).
1727	Devient citoyen anglais. ADMETO; RICCARDO PRIMO; CORONATION ANTHEMS.	Mort de George Ier. Début du règne de George II. Naissance de Thomas Gainsborough (1727-1788).
1728	SIROE; TOLOMEO.	John Christopher Pepusch (1667-1752) et John Gay (1688-1732) : *The Beggar's Opera.* Fermeture de la *Royal Academy of Music.*
1729	Voyage en Italie et en Allemagne. LOTARIO.	Henry Fielding (1707-1754) : *Tom Pouce.*
1730	Mort de sa mère. PARTENOPE.	
1731	PORO.	Sir Robert Walpole s'installe *10, Downing Street* qui devient la résidence officielle du Premier Ministre.
1732	EZIO; SOSARME; ESTHER. Investit 500 livres dans la Compagnie des Mers du Sud.	Ouverture du théâtre de John Rich à Covent Garden. Fondation de la Georgie, 13e colonie anglaise en Amérique.
1733	ORLANDO; DEBORAH; 2e recueil de pièces pour clavecin; ATHALIA. Article dans *The Craftsman* contre Haendel (et Walpole).	John Kay invente la navette volante. Ouverture de l'Opéra de la Noblesse. *Tobacco Excise Bill* de Walpole : taxes sur les tabacs.
1734	CONCERTOS op. 3; ARIANNA IN CRETA; IL PARNASSO IN FESTA. Pamphlet *Harmony in an Uproar* contre les rivaux de Haendel.	William Pitt (le 1er) élu député du "bourg pourri" d'Old Sarum. Début de la publication de la *Lloyd's List* donnant les mouvements des principaux navires dans le monde. Voltaire : *Lettres anglaises.*
1735	ARIODANTE; ALCINA.	
1736	ALEXANDER'S FEAST; ATALANTA.	Mariage du Prince de Galles Frédéric-Louis. Fondation de *White's,* club *tory,* le plus ancien club de Londres.
1737	ARMINIO; GIUSTINO; BERENICE. Paralysie temporaire du bras droit. Va en cure à Aix-la-Chapelle. IL TRIONFO DEL TEMPO E DELLA VERITA.	Mort de la reine Caroline. Cessation d'activité des deux compagnies d'opéra de Londres.
1738	FARAMONDO; SERSE. Statue par Louis-François Roubiliac dans les jardins de Vauxhall. Participe à la fondation du Fonds de soutien pour les musiciens nécessiteux. CONCERTOS pour orgue op. 4 publiés pour clavier seul.	

TABLEAU SYNOPTIQUE

DATES	HAENDEL (Les dates des œuvres sont celles de leur création ou de leur publication)	EVENEMENTS ANGLAIS
1739	SAUL: ISRAEL IN EGYPT; ODE FOR SAINT CECILIA'S DAY; SONATES EN TRIO op. 5; CONCERTOS op. 6. Deuxième privilège de 14 ans.	L'Angleterre déclare la guerre à l'Espagne.
1740	Participe à la création du *Foundling Hospital.* L'ALLEGRO, IL PENSEROSO ED IL MODERATO; IMENEO.	Début de la prédication méthodiste de John Wesley (1703-1791). Samuel Richardson (1698-1761) : *Pamela.*
1740-1748		Guerre de succession d'Autriche.
1741	DIEDAMIA. Part pour Dublin; en route, rencontre le jeune Charles Burney (1726-1814) à Chester.	
1742	LE MESSIE.	Lord Carteret, Premier Ministre. Voltaire : *Eléments de philosophie de Newton.*
1743	Deuxième grave crise de santé. SAMSON; TE DEUM de Dettingen.	Victoire anglaise de Dettingen sur les Français.
1744	SEMELE; JOSEPH AND HIS BRETHREN.	Henry Pelham, Premier Ministre. Mort d'Alexander Pope (né en 1688). Fondation de la salle de ventes Sotheby.
1745	HERCULES; BELSHAZZAR.	Défaite anglaise de Fontenoy face aux Français du maréchal de Saxe. Fondation de la manufacture de porcelaines de Chelsea.
1746	OCCASIONAL ORATORIO. Rencontre Christroph Willibald Gluck.	Echec du prétendant Charles-Edouard : victoire du duc de Cumberland à Culloden.
1746-1756		Séjour de Canaletto à Londres.
1747	JUDAS MACCABAEUS.	
1747-1755		Samuel Johnson (1709-1784) : *Dictionnaire de la langue anglaise.*
1748	JOSHUA; ALEXANDER BALUS.	Paix d'Aix-la-Chapelle. Samuel Richardson : *Clarissa Harlowe.*
1749	SUSANNA; SOLOMON; FIREWORKS MUSIC.	Gainsborough s'installe à Bath et devient un portraitiste réputé. Thomas Chippendale (c. 1718-1779) ouvre un atelier d'ébénisterie à Londres.
1750	Achète un tableau de Rembrandt. Gouverneur du *Foundling Hospital.* Rédige son testament. Troubles de l'œil gauche. Dernier voyage sur le continent où il est blessé dans un accident de carrosses. THEODORA.	Construction du pont de Westminster.
1751	THE CHOICE OF HERCULES. Ne voit plus de l'œil gauche; troubles de l'œil droit.	Mort du Prince de Galles.
1752	Nouveaux troubles oculaires. Opération des yeux. JEPHTHA.	L'Angleterre adopte le calendrier grégorien.
1753	Est devenu aveugle.	
1753-1756		Activités de la fabrique d'émaux de Battersea.
1754	Dernière représentation d'un opéra de Haendel avant le XXe siècle.	Duc de Newcastle, Premier Ministre. Soufflot commande la coupole de Saint-Paul.
1756	1er codicille à son testament.	William Pitt (le 1er), Premier Ministre. Traité de Westminster avec la Prusse.
1756-1763		Guerre de Sept Ans.
1757	2e et 3e codicilles. THE TRIUMPH OF TIME AND TRUTH.	Capitulation anglaise à Kloster Seven.
1758	Opération des yeux par John Taylor ?	Robert Adam et ses frères créent le *style Adam.*
1759	4e et dernier codicille. 14 avril : meurt dans sa maison de Londres. 20 avril : inhumé dans le transept sud de l'abbaye de Westminster.	Ouverture au public du *British Museum.*

NOTRE SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE(1)

CANALETTO
Vue de Londres et de la Tamise (détail)

Né et mort à Venise, Giovanni Antonio Canal, dit Canaletto (1697-1768), apprit son métier dans l'atelier de son père, spécialisé dans les décors de théâtre. A son tour, Canaletto peignit des décors pour les théâtres de Venise puis de Rome. De retour à Venise, il réalisa de nombreux tableaux représentant sa ville natale, ce qui fit de lui un maître des **vedute** (vues de villes). Il a su saisir la lumière chaude et dorée de la cité des doges, les ciels presque sans nuages qui se reflètent dans les eaux miroitantes des innombrables canaux au charme envoûtant.

Parmi les amateurs de peinture qui commençaient à s'arracher ses toiles se trouvait Joseph Smith, le riche consul d'Angleterre à Venise. Canaletto et Smith se lièrent d'amitié et c'est le diplomate qui fit connaître le peintre en Angleterre où des mécènes comme Swiny lui passèrent commande dès 1722. Mais ce n'est qu'en 1745 que le peintre quitta Venise où la vie était devenue difficile à cause de la guerre de succession d'Autriche. Il séjourna à Londres de 1746 à 1755 avec quelques interruptions. A peine arrivé, il exécuta deux vues de Londres pour le duc de Richmond. Puis il peignit des paysages londoniens, la Tamise, Eton, les demeures campagnardes des Lords, etc.

Le sujet principal du tableau qui nous occupe, un des plus célèbres que Canaletto réalisa alors, est une fête navale sur la Tamise, spectacle alors très en vogue en Europe, à l'imitation de ce qui se passait à Venise (1); cf. par exemple, les fêtes vénitiennes de Versailles. Une innombrable flottille de bateaux de toutes dimensions accompagnait les somptueux navires des principaux participants. C'était l'occasion de rivaliser de luxe, de toilettes, mais aussi, pour le peuple, de cotoyer plus facilement les grands personnages. On faisait souvent appel à des musiciens dont la barque suivait de près celle du doge, du prince ou du roi. C'est ainsi que Georg Philipp Telemann eut l'occasion d'écrire plus d'une **Wassermusik.**

Le tableau de Canaletto nous permet tout à fait d'imaginer la fameuse fête sur la Tamise, entre Whitehall et Chelsea, donnée en 1717 par George Ier. C'est Haendel qui fut chargé de la musique et il fit exécuter, à partir de partitions antérieures, sa **Water Music.** L'aller et retour (une soixantaine de kilomètres) dura des heures; le roi apprécia tellement la musique de Haendel qu'il la fit jouer deux fois avant le souper et une fois après (2).

Mais, au-delà de la fête, Canaletto nous montre la cité de Londres, fraîchement reconstruite après le Grand incendie de 1666. Le peintre a posé son chevalet sur la rive droite de la Tamise, juste en amont du fameux pont de Londres; avec une précision remarquable, il nous illustre trois aspects de la grande métropole, telle que l'ont connue Haendel, puis Mozart, Haydn et tant d'autres musiciens.

Le long de la rive gauche, on aperçoit des quais et des entrepôts, témoins de la fébrile activité du port londonien, un des plus importants de l'époque. La Tamise, affectée encore à Londres par la marée, était depuis longtemps l'artère vitale des cités de Londres et de Westminster (la cité royale, sur la même rive, légèrement en amont) que des lotissements venaient de relier définitivement. Passeurs et bateliers animaient depuis des siècles le fleuve grouillant de bateaux.

Une législation bien conçue avait ordonnancé la reconstruction de la cité de Londres dont les toits sont à peu près situés au même niveau, celui des hommes.

Enfin, au-dessus des hommes, l'étage de Dieu, magnifié par l'émergence des clochers et par l'imposante masse de la cathédrale Saint-Paul. C'est sir Christopher Wren (1632-1723) qui avait présidé à la reconstruction de toutes ces églises; les travaux de Saint-Paul, son chef-d'œuvre, exemple remarquable du baroque anglais, durèrent de 1675 à 1711.

Par l'intermédiaire de ce tableau, voilà une autre occasion de célébrer l'année Haendel puisque le séjour de Canaletto (3) se situe à la fin de la vie du musicien; nous avons donc une parfaite illustration du paysage urbain familier à l'auteur de la **Water Music.**

Philippe ZWANG

NOTES

(1) Cf. en particulier la cérémonie solennelle des noces de la mer (**Il sposalizio del mare**) où le doge, à bord de sa magnifique galère dorée, le Bucentaure, allait jusque dans l'Adriatique où il jetait une alliance en signe d'union entre Venise et la mer.

(2) C'est ce que nous rapporte, deux jours après l'évènement, Friedrich Bonet, diplomate prussien à Londres : "... A côté de la barge du roi se trouvait celle des musiciens, au nombre de cinquante environ, qui jouaient de toutes sortes d'instruments, dont des trompettes, des cors, des hautbois, des bassons, des flûtes allemandes (traversières), des flûtes françaises (à bec), des violons et des basses; mais il n'y avait pas de chanteurs. La musique avait été composée exprès par le célèbre Handel, natif de Halle et principal compositeur de la cour de Sa Majesté. Sa Majesté l'approuva si grandement qu'elle la fit répéter trois fois, bien que chaque exécution durât une heure — à savoir deux fois avant et une fois après le souper...". Cité in C. Hogwood, **Haendel,** Lattès, Paris, 1985, p. 75.

(3) Canaletto travaillait beaucoup mais, comme tant d'autres grands maîtres, il se fit aider par ses élèves, dont son neveu Bernardo Bellotto (surnommé aussi Canaletto) pour les quelques mille toiles qui lui sont attribuées. Il vendit au roi d'Angleterre Geroge III une cinquantaine de toiles et de nombreux dessins.

BIBLIOGRAPHIE

H.F. Finberg, **Canaletto in England,** Oxford, 1921.
W. Constable, **Canaletto,** Oxford, 1962.
N. Pevsner, **Christopher Wren,** Paris, 1958.
V.L. Tapié, **Baroque et classicisme,** Paris, 1980.
C. Chaline, **Londres,** Paris, 1968.

---

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée *L'Education Musicale,* "Supplément iconographique". Ce supplément paraît cinq fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

LE TEMPS DE HAENDEL

par **Philippe ZWANG**

Le temps de Haendel (1685-1795) est le même que celui de Jean-Sébastien Bach (1685-1750) et de Domenico Scarlatti (1685-1757) et nous avons déjà présenté ici (1) le contexte général de cette époque. Mais, de ces trois grands de la musique, dont nous célébrons cette année le tricentenaire de la naissance, seul Haendel connut, de son vivant, une renommée véritablement européenne. L'œuvre de Georg Friedrich Haendel (2) n'explicite qu'en partie cet étonnant succès dont l'élément déterminant fut à notre avis l'installation en Angleterre de ce Saxon, héritier des traditions allemandes et formé, comme tant d'autres, à l'école italienne, avant de recueillir l'héritage franco-anglais. Cosmopolite par sa formation et par sa vie, Haendel devint authentiquement anglais, ce qui fut rendu possible par l'installation du "Hanovre sur Tamise" (3). C'est cette nouvelle Angleterre, issue de la "Glorieuse révolution", qui fut la réalité quotidienne de Haendel.

L'ANGLETERRE DE LA REINE ANNE

La période 1710-1714 fut décisive dans la vie de Haendel puisque durant ces cinq années, son avenir se dessina définitivement : le 16 juin 1710 (4), Haendel fut nommé maître de chapelle de l'Electeur de Hanovre, Georg Ludwig; en novembre de la même année, le musicien vint pour la première fois à Londres où il créa en février 1711 son opéra *Rinaldo* avec un grand succès; de 1712 date son installation définitive en Angleterre; enfin, succédant à Anne, décédée le 1er août 1714, son "patron", l'Electeur de Hanovre, devint le roi George Ier d'Angleterre. Ces cinq années furent donc aussi les dernières du règne de la reine Anne, dernier souverain de la famille des Stuarts qui avait accédé au trône d'angleterre, à la mort d'Elisabeth Ière, en 1603, avec Jacques Ier (5). Le royaume que découvrait Haendel connaissait enfin, malgré des luttes diverses, une stabilité politique après un XVIIe siècle fort agité. En effet, refusant la monarchie absolue, d'où la première révolution avec l'exécution de Charles Ier en 1649 et l'épisode de Cromwell, puis refusant un souverain catholique, d'où la deuxième révolution avec l'éviction de Jacques II, les Anglais ont su, un siècle avant les Français, établir un véritable consensus entre gouvernants et gouvernés.

Haendel avait trois ans quand débuta la deuxième révolution anglaise qui, contrairement à la première, fut courte et ne fit pas vraiment de victimes; elle mérite bien son surnom de "Glorieuse révolution". Le 20 juin 1688, la naissance du prince héritier Jacques-Edouard, né de la deuxième femme de Jacques II, la catholique Marie de Modène (cf. le tableau généalogique des souverains anglais), mit un comble au mécontentement des Anglais contre leur roi (6); tout espoir de retrouver un souverain protestant s'évanouissait. L'anti-absolutisme et l'antipapisme étaient depuis longtemps au cœur des Anglais. A la différence de la France, le pouvoir royal anglais n'était pas de droit divin, et le grand philosophe Thomas Hobbes (1588-1679) avait pu écrire dans son *Leviathan* (1651) que le pouvoir royal doit d'appuyer sur un large consensus des sujets. A la génération suivante, John Locke (1632-1704) alla encore plus loin dans son *Essai sur le gouvernement civil* (écrit en 1681, cet ouvrage circula rapidement dans les milieux politiques, devenant le véritable fondement théorique et idéologique de la "Glorieuse révolution", mais il ne fut édité qu'en 1690) affirmant qu'il est légitime de détrôner un roi qui ne respecte pas ce consensus (7). Le baptême trop ostentatoire de Jacques-Edouard décida quelques grands seigneurs à faire appel, dès le 30 juin, à Guillaume d'Orange, gendre de Jacques II en étant l'époux de sa fille Marie (8). Le Stathouder des Provinces-Unies se laissa convaincre d'autant plus facilement qu'il pouvait, en unissant ses forces à celles de l'Angleterre, s'opposer victorieusement à Louis XIV.

Tout alla très vite. Ayant traversé la mer du Nord avec une forte armée (environ 20.000 soldats), Guillaume débarqua en Angleterre le 7 novembre. Il fit inscrire sur ses drapeaux qui le précédaient à Londres, le "programme" de son intervention : *Pro religione protestante* et *Pro libero parlamento*; cela ne pouvait que lui valoir l'adhésion enthousiaste des Anglais. En décembre, Jacques II céda le terrain et se réfugia en France où il mourut en 1701 sans avoir pu reprendre son trône. Des députés à la Chambre des Communes furent élus en toute hâte et une Convention se réunit à partir du 29 janvier 1689. Cette Convention régla les rapports entre la couronne et les sujets le 13 février, en adoptant le *Bill of Rights* (déclaration des droits) que l'on fit jurer à Guillaume et à sa femme qui furent alors proclamés rois conjointement le 23 février : Marie II et Guillaume III.

On est encore étonné par la modernité de cette Convention et par son extraordinaire travail législatif. En effet, non seulement cette Convention fonctionna comme un véritable régime parlementaire, avec des commissions spécialisées dont les rapporteurs exposaient les propositions lors des séances plénières, mais de nombreux textes de lois furent mis au point, lois qui sont encore le fondement des institutions anglaises actuelles.

Quant au *Bill of Rights* ou "Loi pour la déclaration des droits et libertés du sujet et pour le règlement de la succession à la couronne", c'est la base de la monarchie parlementaire anglaise. Dans ce texte, les "Conventionnels", après avoir pris acte de l'"abdication" de Jacques II, énumérèrent une série de douze griefs contre l'ancien roi, les principes de la tradition anglaise qu'il a violés et qui vont devenir lois d'Etat après le serment des deux nouveaux souverains : le

trône ne sera pas accessible à un prince catholique, ce qui exclut Jacques-Edouard et sa descendance éventuelle; en matière de liberté individuelle, on réaffirma *l'Habeas corpus* de 1679, le droit de propriété et la liberté de conscience pour les Eglises réformées (l'Eglise anglicane est l'Eglise royale et officielle; les Eglises dissidentes sont tolérées) mais l'Eglise catholique fut bannie; enfin, des libertés politiques furent clairement notifiées comme la liberté de réunion et celle de pétition au roi, et surtout les droits traditionnels du Parlement : le roi ne peut suspendre une loi, il ne peut lever d'impôts (9) ni maintenir une armée permanente en temps de paix sans le consentement du Parlement. Il s'agit donc d'une victoire du Parlement, et plus particulièrement des *Whigs* (10) sur les *Tories* qui avaient soutenu les Stuarts.

Marie II, très effacée, mourut en 1694, quant à Guillaume III, il se préoccupa surtout de faire la guerre à la France (guerre de la Ligue d'Augsbourg puis guerre de succession d'Espagne) et il mourut en 1702 au moment où il préparait une nouvelle offensive contre Louis XIV. Ces souverains n'étaient donc pas en mesure de s'opposer au Parlement dont ils avaient besoin pour leurs entreprises militaires et qui en profita pour consolider sa victoire : le *Triennal Act* de 1694 (la durée d'un Parlement est limitée à trois ans, puis on en élit un autre); l'année suivante, la suppression (théorique) de toute censure sur les écrits, enfin, en 1701, l'Act of Settlement (acte d'établissement) qui désignait la famille de Hanovre pour succéder aux Stuarts, ce qui éliminait par la même occasion les descendants d'Henriette, fille de Charles Ier, qui étaient catholiques, cette loi est toujours en vigueur.

Pour l'instant, c'est Anne, deuxième fille du premier mariage de Jacques II, qui monta sur le trône en 1702. Elle était protestante, sera veuve de Georges de Danemark en 1708, et n'avait pas de postérité puisque leurs enfants moururent tous en bas âge, le dernier en 1700; le Parlement avait donc tout prévu!

Le temps de la reine Anne (1702-1714) fut celui de la guerre contre la France, donc aussi contre les Jacobites (partisans de Jacques II et de ses descendants) et contre l'Espagne, et, à l'intérieur, d'innombrables complots et luttes d'influences. Anne n'était certainement pas très intelligente et fut surtout très entêtée. Elle s'obstina par exemple à donner à son époux des fonctions que le malheureux, lui aussi fort peu doué, était incapable d'assumer. Enfin, Anne se lia d'une amitié (les méchantes langues disent davantage) ombrageuse et jalouse avec Lady Sarah, l'épouse de John Churchill, premier duc de Marlborough (c'est celui de la chanson *Malbrough s'en va-t'en guerre*) qui fut naturellement couvert d'honneurs mais sut se couvrir lui-même de gloire contre les Français, jusqu'à sa disgrâce en 1710. Lady Masham remplaça Lady Sarah dans le cœur de la reine tandis que la fortune des Marlborough se délabrait tout autant que les armées anglaises... L'accession au trône impérial de Charles VI en 1711 alarma l'opinion britannique (et française) car, en cas de victoire contre Philippe V d'Espagne (le petit-fils de Louis XIV, l'ancien duc d'Anjou dont la montée sur le trône espagnol provoqua la guerre en 1700), Madrid et Vienne seraient à nouveau réunis, comme sous Charles-Quint. Dès lors, des négociations franco-anglaises aboutirent à la paix d'Utrecht en 1713; l'empereur ne signa qu'en 1714, à Rastadt, devant la menace des troupes françaises de Villars.

Comme aux traités de Westphalie, en 1648, à l'issue de la guerre de Trente Ans, on avait rétabli un ordre européen, mais cette fois, ce n'était plus la France qui dominait, mais l'Angleterre. La France de la fin du règne de Louis XIV gardait certes ses conquêtes antérieures et avait la victoire morale de conserver Philippe V sur le trône d'Espagne, mais l'Angleterre obtenait Gibraltar, Minorque, Terre-Neuve, la baie d'Hudson, des privilèges commerciaux dans l'Empire espagnol, privilèges dont elle usa et abusa, etc; elle était devenue la première puissance maritime mondiale. L'Espagne cédait à l'Empire les Pays-Bas, le Milanais, Naples et la Sardaigne. Ce nouvel ordre européen était garanti par des places fortes et des contrôles comme celui des cols des Alpes et des Apennins confié à la dynastie de Savoie qui accéda ainsi au titre royal en 1713. Dix ans plus tôt, le traité Methuen (du nom de son négociateur) avec le Portugal avait déjà ouvert l'Empire portugais à l'Angleterre et lui permettait d'intervenir directement au cœur de l'Espagne (cf. l'époque napoléonnienne).

Anne mourut en 1714 après une attaque d'apoplexie contractée dans une terrible colère contre Oxford, son ministre; elle avait remercié Haendel d'avoir écrit un *Te Deum* pour la paix d'Utrecht et une *Ode* pour son anniversaire en lui accordant une pension annuelle de 200 livres. Après un léger flottement, la loi de 1701 s'appliqua, et l'Electeur de Hanovre Georg Ludwig devint le roi George Ier.

(A suivre)

NOTES

(1) Se reporter à *L'Education musicale*, n° 319-320, juin-juillet 1985, pp. 4-5 et 7-12. Il ne sera donc pas revenu ici sur le contexte européen.

(2) L'acte de baptême de la Liebfrauenkirche de Halle indique que notre musicien s'appelle Georg Friedrich Händel. C'est sous cette orthographe, avec l'équivalent Haendel, que l'on désigne dans tous les pays germanophones l'auteur du *Messie.* Mais on trouvait aussi, à l'époque, de nombreuses variantes comme Hendel, Hendell ou Endel. En Angleterre, le musicien finit par signer George Frideric Handel. En France, même si l'on trouve fréquemment George Frédéric Haendel (c'est la forme retenue par J. F. Labie, op. cit), les dictionnaires ont adopté depuis longtemps Georg Friedrich Haendel, c'est pouquoi nous nous en sommes tenus à cette graphie.

(3) Cette belle expression est de Jean Gallois, op. cit. p. 38.

(4) C'est en 1582 que le pape Grégoire XIII (1572-1585) fit rattraper dans les pays catholiques le retard sur le soleil pris par le calendrier julien; le lendemain du 4 octobre fut le 15 octobre : sainte Thérèse d'Avila mourut dans la nuit du 4 au 15 octobre 1582. La plupart des pays protestants adoptèrent le calendrier grégorien au cours du XVIIIe siècle, ce qui est souvent source d'erreurs dans les différents computs. D'autres pays ne s'alignèrent qu'au XIXe et au XXe siècle comme la Russie à partir du 1er janvier 1918. Pour sa part, l'Angleterre se mit au calendrier grégorien en 1752, passant du 2 au 14 septembre. L'habitude s'étant prise de dater selon le comput en vigueur, il faut donc être très vigilant; le tableau synoptique n'échappe pas à la règle.

(5) Roi d'Ecosse sous le nom de Jacques VI, il était le fils de Marie Stuart (reine d'Ecosse de 1542 à 1567 et reine de France de 1559 à 1560 par son mariage avec François II) qui abdiqua en sa faveur en 1567; il avait alors un an. La reine d'Angleterre Elisabeth Ière fit exécuter Marie Stuart en 1587,

après dix-huit ans de prison; mais la “Reine vierge” n’ayant pas eu d’enfant, c’est le fils de son ennemie qui lui succéda, étant son plus proche parent. L’histoire a parfois de ces vengeances... L’Ecosse et l’Angleterre restaient cependant deux royaumes séparés; elles n’étaient réunies que par le règne du même souverain. Il en fut ainsi jusqu’en 1707 quand Anne fit voter un peu précipitamment l’Acte d’Union qui créait le Royaume-Uni d’Angleterre et d’Ecosse (le royaume d’Angleterre incluait le Pays de Galles et l’Irlande).

(6) Jacques II avait pourtant au départ de nombreux atouts, s’étant déjà distingué sous le règne de son frère Charles II comme grand amiral, prenant aux Hollandais La Nouvelle Amsterdam qu’il rebaptisa New York car il était duc d’York (il était d’ailleurs impopulaire dans son duché), mais peu à peu, son catholicisme, ouvertement et maladroitement affirmé, et ses tendances absolutistes le séparèrent de son peuple. Comme le dit excellemment Lord Halifax, son favori brutalement disgracié : *A people may let a King fall, yet still remain a people; but if a King let his people slip from him, he is no longer a King* (un peuple peut abandonner un roi, il reste pourtant un peuple; mais si un roi laisse son peuple se détacher de lui, alors il n’est plus un roi).

(7) Ainsi s’annonce la philosophie du XVIIIe siècle dont les tenants, admirateurs du système anglais, se référeront au “contrat social”.

(8) Guillaume et Marie étaient aussi cousins germains puisque Guillaume était le fils de Marie, fille de Charles Ier, et Guillaume II d’Orange-Nassau, le petit-fils du Taciturne, fondateur des Provinces-Unies.

(9) Le principe du consentement à l’impôt par le Parlement est un de ceux auxquels les Anglais tiennent le plus. C’est précisément parce qu’ils n’avaient pas de représentation parlementaire que les colons d’Amérique se soulevèrent contre la métropole anglaise dès lors qu’elle ne cessait de taxer le commerce des colons pour, comme il est précisé dans le préambule du *Sugar Act* de 1764, “améliorer les revenus de ce royaume”; comme le fit remarquer Samuel Adams, ce fut la première obligation de *taxation without representation*. Les colons avaient bien retenu la leçon de la Déclaration des Droits.

(10) Ces noms sont des injures réciproques dont se qualifièrent les partisans du roi et ceux du Parlement lors du vote de *l’Exclusion Bill* en 1679. Il s’agissait d’un projet de loi pour écarter du trône le duc d’York, le futur Jacques II, parce qu’il était catholique. Les tenants du roi, refusant le *bill*, furent surnommés *abhorrers* (les répugnants) puis *tories* (hors-la-loi, noms que les colons anglais donnaient aux catholiques irlandais qui menaient contre eux des actions de type terroriste); les partisans du *bill*, les *petitioners*, furent appelés *whigs* (de *whiggamore*, bandit, nom que l’on donnait, en Ecosse, aux paysans presbytériens révoltés).

BIBLIOGRAPHIE

On se reportera, pour les ouvrages généraux, aux livres indiqués dans l’article cité en référence dans la note 1, on y ajoutera l’ouvrage de P. Jeannin, *L’Europe du Nord-Ouest et du Nord aux XVIIe et XVIIIe siècles*, P.U.F., Paris, 1969.

Sur l’Angleterre, commencer par F.C. Mongel, *L’Angleterre du XVIe siècle à Victoria*, P.U.F., “Que sais-je?”, Paris, 1972, A.J. Boudé, *Histoire de la Grande-Bretagne*, P.U.F., “Que sais-je?”, Paris, 1961, et l’indispensable A. Maurois, *Histoire d’Angleterre*, Fayard, Paris, 1937, souvent réédité depuis et disponible en collection de poche, c’est surtout événementiel mais fort plaisant à lire. Pour une connaissance plus approfondie, on lira les ouvrages de R. Marx parus à Paris chez A. Colin : *Histoire du Royaume-Uni* (1967), *La révolution industrielle* (1969) et *Lexique historique de la Grande-Bretagne* (1976); on les complétera par C. Hill et H. Hobsbawn, *Histoire économique et sociale de l’Angleterre*, 2 vol., Paris, 1968 (traduction de l’excellente *Pelican History of England*).

Londres mérite amplement d’être mieux connu par les Français, c’est pourquoi on utilisera d’abord un guide touristique (se méfier du guide “Michelin” vert qui fourmille hélas d’inexactitudes et d’imprécisions), puis on se reportera à C. Chaline, *Londres*, A. Colin, Paris, 1968 et M.D. George, *London life in the eighteenth century*, Londres, 1925, malheureusement non traduit.

Sur le contexte artistique, on aura des vues synthétiques et suggestives dan V.L. Tapié, *Baroque et classicisme*, rééd. Livre de Poche, Paris, 1980, et dans A. Corvisier, *Arts et sociétés dans l’Europe du XVIIIe siècle*, Paris, 1978.

La vie et l’œuvre de Haendel sont tellement liées à leur époque que les musicologues sont obligés de faire appel à l’histoire dans leurs études du musicien; malheureusement, les musicologues sont très rarement historiens si bien que la méthode historique leur fait défaut, de là leurs flottements, leurs inexactitudes, voire leurs erreurs. Avec ces réserves, on peut cependant conseiller J. Gallois, *Haendel*, Seuil, “Solfèges”, Paris, 1980, J.F. Labie, *George Frédéric Haendel*, Laffont, “Diapason”, Paris, 1980, W. Dean et A. Hicks, *Haendel*, Rocher, “Domaine musical”, Monaco, 1985 (c’est la traduction, parfois approximative, de l’article du *New Grove Dictionary of Music and Musicians* avec un catalogue des œuvres commode à consulter); enfin, C. Hogwood, *Haendel*, trad. fr. Lattès, Paris, 1985.

On trouvera les documents d’époque dans O.E. Deutsch, *Handel : a Documentary Biography*, Black, Londres, 1955; c’est en anglais, mais Haendel connaissait quatre langues (allemand, anglais, français, italien), et la plupart des lettres qui nous sont parvenues sont en français.

On oubliera le catalogue thématique de A.C. Bell, *Handel, Chronological Thematic Catalogue*, The Grian-Aig Press, Darley, Harrogate, Angleterre, 1972, 2e éd. 1973, trop sommaire et parfois erroné. Nous allons pouvoir disposer d’ouvrages de référence avec les suppléments de l’édition monumentale des partition, la *Hallische Händel Ausgabe* (édition Haendel de Halle, née en 1955 et dont les premiers volumes sont à refaire car peu fiables; c’est aujourd’hui très au point) qui sont en cours de parution chez Bärenreiter : le *Händel-Handbuch* (manuel Haendel) qui comportera cinq volumes édités sous la responsabilité de Walter et Margret Eisen. Les trois premiers sont consacrés à un catalogue enfin sérieux des œuvres que l’on désignera désormais d’après cette classification par HWV *(Händel Werke Verzeichnis* : catalogue des œuvres de Haendel); mais seuls les deux premiers sont parus, les œuvres scéniques, 1978, et les oratorios, la musique vocale de chambre et la musique d’église, 1984. Le troisième volume comprendra les œuvres instrumentales; le quatrième sera consacré aux documents et le cinquième à la bibliographie. On peut sans

(Suite page 32)

G.-F. HAENDEL

Water Music

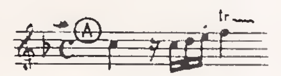
par **Pierrette MARI**

Cette œuvre de Haendel a une légende, une légende très embrouillée. Selon Chrysander, elle daterait de 1717, Haendel, mal en cour, aurait fait exécuter sa partition par cinquante musiciens installés dans un bateau suivant celui de George Ier qui faisait une promenade sur la Tamise; et, enchanté par cette "musique sur l'eau", le roi aurait rendu au compositeur toute son amitié. Le fait a été effectivement rapporté par le "Daily Courant" du 19 juillet 1717. Mais il se serait passé en 1715, selon Mainwaring. Ce qui semble plaider en faveur de cette version, c'est que "Amadigi", à la suite de quoi Haendel retrouva son traitement de Maître de Chapelle de Hanovre, fut joué pour la première fois le 25 mai 1715.

Quoi qu'il en soit, l'œuvre porte un titre évocateur qui rejoint la légende, et elle est un chef-d'œuvre accompli. Cela doit bien suffire à notre bonheur.

ANALYSE

I. — L'Ouverture épouse la forme de l'"ouverture à la française". Trois instruments solistes (un hautbois, deux violons) concertent avec la masse de l'orchestre à cordes. Une introduction repose sur une cellule **(A)** répétée avec insistance.
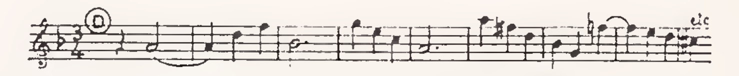


Un fugato la suit. Le sujet **(B)** est formé d'une succession de croches égales. Sa réponse, tonale, est soulignée par un contre-sujet **(C)** varié par des valeurs de notes différentes.



Une courte coda sur une fragment de **B** retarde la troisième entrée. Le divertissement, libre, oppose les nuances forte et piano. Au "Relatif", **B**, exposé aux basses, est accompagné de **C**, un peu déformé. Le sujet seul y figure. **B** est disposé identiquement en la mineur avant l'arrivée du second divertissement qui utilise un nouvel élément en doubles-croches. Cet élément demeure, pendant que les premiers violons et hautbois font entendre **B** à la dominante, puis il disparaît à la "sous-dominante". Le troisième divertissement est construit sur un fragment de **C**, puis sur la tête de **B**. La courte strette, amenée par la pédale de Ve degré, fait chevaucher les entrées à une mesure. Repos sur la dominante.

II. — **Adagio Staccato.** — Une longue phrase legato **(D))** que chante le hautbois contraste avec l'accompagnement staccato d'accords répétés. A l'époque, l'interprète soliste avait la licence d'ornementer la phrase qui lui était confiée, donnant ainsi une accentuation personnelle à la mélodie.



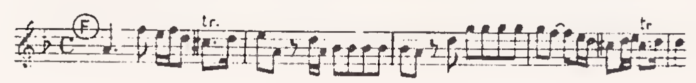
III (sans indication de tempo). — On imagine aisément qu'il s'agit d'un allegro puisque la partie centrale est lente et qu'un Da Capo reprend (textuellement toute la première partie. Opposition de sonorités. Au groupe de cors et de bois répondent les cordes. **E** (aux cors seuls) est dérivé de la cellule répétée qui l'introduit.



Les bois varient **E**; les cordes imitent sa dernière mesure. Reprise de l'introduction à **E**, puis de **E** original. Les violons, à leur tour, varient **E**. Nouveau dialogue entre bois et cordes. Cors et hautbois transforment **E** une fois de plus et différemment. Violons, alti et bassons y répondent. Cette nouvelle cellule tirée de **E** prend un caractère conclusif à sa redite au ton principal, mais une cadence en do majeur le ramène aux basses par mouvement contraire. Réexposition du début abou-

tissant à une pédale de tonique sur laquelle se précipite un trait en doubles-croches.

L'Andante central, en ré mineur, ne conserve que les cordes, deux hautbois et un basson. La phrase **F**, d'abord confiée au hautbois, est reprise par les violons qui la revêtent d'une sonorité soutenue, plus expressive.



Le hautbois accapare, toute l'importance de ce passage; les violons répliquent discrètement. Des accords "Adagio" amènent une suspension sur le Ve degré. Renvoi par un Da Capo, au début de cette pièce.
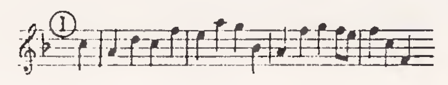
IV. — Ce mouvement, de caractère martial, porte comme indication : "Trois fois" (en français dans le manuscrit). Cordes et vents s'unissent pour lancer le thème **G-G',** comme le ferait triomphalement une fanfare; les cors seuls clôturent la première période par **G'**.

La deuxième période développe une cellule de **G.** Les cors, à nouveau, la terminent. La partie centrale, en ré mineur, n'utilise que les cordes. **G'** donne l'élan à une nouvelle phrase mélodique. Un Da Capo ramène toute la première partie comme dans le mouvement précédent.

V. — **AIR** (trois fois). — L'"Air" repose entièrement sur une formule de tierces brisées **(H)**, sur un rythme longue-brève (trochée grec).

L'indication "trois fois" signifie que le thème est joué d'abord par les violons (en imitations), puis par les violons suivis des cors, et enfin identiquement, comme la première fois, par les violons.

VI. — **BOURREE.** — Cette danse se joue également trois fois : Première fois, tous les violons; deuxième fois, les hautbois; troisième fois, tous ensemble. Le thème **I** est harmonisé par des accords parallèles. Constitué de deux périodes, chacune répétée par une double barre, ce thème en noires égales exploite l'intervalle de quarte.



VII. — **HORNIPE** (trois fois). — Vieille danse anglaise en vogue aux XVIe et XVIIe siècles, qui doit son nom à un instrument, sorte de cornemuse.

Le thème à 3/2 **(J)** suit une courbe descendante. Il se compose de deux périodes.
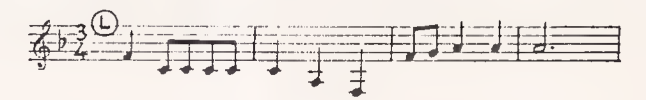


VIII. — Le caractère de la thématique implique un mouvement allant. Le style est celui des "Concerti grossi" dont Haendel fut le grand maître. Le hautbois expose la première idée **(K)** en ré mineur, imité par le basson. Dialogue continu sur **K.** La tête de **K** est, par la suite, renversée. Ecriture polyphonique rompant avec celle des danses précédentes. Ressources contrapuntiques exploitées. Interruption sur le Ve degré de ré mineur.



Dans un tempo "Adagio", la cadence achève le morceau au moyen de trois accords.

IX. (trois fois). — Le thème **(L)**, au caractère d'air de chasse, se dispose aussitôt en canon par les deux cors, en solo.



L'orchestre s'empare ensuite du thème qui acquiert alors, par la richesse du tutti, une couleur éclatante. La première période est cette fois répétée. Une modulation en fa mineur apporte une surprise harmonique du plus heureux effet; elle entraîne une autre modulation en si bémol mineur, puis en la bémol majeur. Cet épisode prend la tournure d'un trio de menuet. D'ailleurs la forme du menuet se précise et se justifie par la reprise intégrale des deux périodes de **L.**

Partition de poche : Heugel Leduc

G.F. HAENDEL : ODE A SAINTE-CÉCILE

(ODE FOR St CECILIA'DAY)

par **Jacques MICHON**

C'est sur le texte de John Dryden intitulé *A Song For St Cecilia's Day* et déjà mis en musique par Draghi pour la célébration de la Fête de Ste Cécile du 22 novembre 1687 que G.F. Haendel écrit, entre les 15 et 24 septembre 1739, sur la commande de la Société musicale de Londres, cette **Ode** créée le 22 novembre de la même année.

L'œuvre est écrite pour soli (ténor et soprano), chœur mixte (SATB) et orchestre, ce dernier comportant essentiellement les cordes (violons I et II, altos, violoncelles et contrebasses), une flûte traversière, deux hautbois, deux bassons, deux trompettes, deux timbales, mais aussi un piano-forte, un orgue, et, accessoirement, un luth et un tambour. On peut déjà dans l'instrumentation de cette œuvre, comme aussi dans le jeu des oppositions entre *soli* et *tutti,* petits et grands ensembles, divisions des groupes vocaux et instrumentaux, admirer ici et là la griffe particulière du compositeur et l'originalité de son talent.

Il ne peut être question de se livrer ici à une analyse approfondie de l'œuvre des divers points de vue structurel, thématique ou harmonique.

Notons toutefois que la partition comporte, outre une *Ouverture* et, vers le milieu de l'œuvre, une *Marche* purement orchestrales, une succession de morceaux empruntant leur forme et leur texture au genre de la cantate ou de l'oratorio baroques : deux "récitatifs", chanté l'un par le ténor, l'autre par le soprano, six "airs" dont deux confiés au ténor et quatre au soprano, et troix chœurs.

L'ensemble de ces morceaux est articulé comme suit : Ouverture, récitatif (ténor) et chœur, air (soprano), air (ténor) et chœur, marche, air (soprano), air (ténor), air (soprano), air (soprano), récitatif (soprano), chœur final avec interventions de la soprano.

Sans vouloir aborder une analyse harmonique détaillée de chacune de ces sections, on peut remarquer que la tonalité privilégiée est celle de ré Majeur, généralement associée à l'expression de la joie et de la grandeur : elle est utilisée dans l'ouverture, le récit du ténor et le chœur qui suit, l'air et le chœur "The trumpet's loud clangor", la marche, l'air du soprano "The soft complaining flute" et enfin le "grand chœur" qui constitue la péroraison de l'œuvre. L'air du soprano "What passion cannot Music raise and quell", l'air du ténor "Sharp violins proclaim", respectivement écrits en sol Majeur et la Majeur, appartiennent l'un et l'autre à des tons voisins du ton principal. Seuls les airs du soprano "But oh! what art can teach" et "Orpheus could lead the savage race", respectivement en ut Majeur et en ré mineur (ce dernier ton "homonyme" du ton principal), s'en éloignent davantage pour des raisons que justifie le contenu sémantique des textes mis en musique.

Quelques remarques de détail faites à telle ou telle occasion éclaireront en même temps que certaines habitudes de travail de Haendel certains aspects de son talent particulier à mettre en musique un texte, qu'il s'agisse comme ici d'un poème ou ailleurs d'un livret d'opéra ou d'oratorio.

L'ouverture constitue un exemple remarquable de la manière dont Haendel savait fonder une partition nouvelle sur des emprunts faits soit à ses propres œuvres, soit à tel ou tel de ses confrères. Ici, c'est au cinquième de ses douze concertos grossos pour cordes qu'il se réfère; mais l'examen comparatif des deux partitions prouve que, si la thématique du concerto est largement utilisée dans les deux premiers mouvements de l'ouverture de l'ode, on y rencontre constamment toutefois des variantes mélodiques, métriques et plus encore instrumentales par rapport au texte original : c'est ainsi que l'auditeur averti retrouvera sans doute des accents entendus ailleurs, mais recréés en quelque sorte, grâce à l'apport d'éléments conférant à la pièce un caractère proprement nouveau.

D'autre part — et cela tout au long de cette **Ode,** Haendel révèle une imagination remarquable dans l'utilisation des voix et de l'orchestre. L'articulation même des divers morceaux chantés souligne sa volonté de mettre en valeur les effets résultant de l'opposition des voix solistes et des masses chorales. Ceci est particulièrement notable lorsqu'un récitatif ou un air est suivi d'un chœur reprenant tout ou partie du même texte poétique : c'est le cas du récitatif du début, chanté d'abord par le ténor, puis repris par le chœur sur les paroles "From Harmony, from heavenly Harmony"; c'est aussi celui de l'air du ténor "The trumpet's loud clangor", où la voix soliste introduit en quelque sorte le chœur qui lui fait suite, utilisant le même texte et la même thématique; c'est enfin ce à quoi on assiste dans le grand chœur final, où la voix soliste du soprano alterne avec les *tutti* sur les sept premiers vers de la dernière strophe de l'ode de Dryden, tandis que le chœur attaque seul les deux derniers en une déclamation tour à tour contrapuntique ou homophone, fournissant ainsi à l'ensemble de l'œuvre une péroraison grandiose. Entre-temps, le groupe d'airs et le récitatif confiés immédiatement après la Marche soit

au ténor, soit au soprano font état de la volonté du musicien de laisser à une déclamation soliste le soin de détailler dans la plus grande clarté possible le texte du poète. On notera d'ailleurs, à ce sujet, la légèreté de la texture instrumentale imposée à l'accompagnement de ces divers morceaux — légèreté d'autant plus remarquable que l'orchestre de Haendel n'hésite pas à utiliser ailleurs — notamment dans "The trumpet's loud clangor" et dans le chœur final les voix divisées et combinées des hautbois et des trompettes à quoi s'ajoutent, outre le pianoforte et l'orgue, les timbales, et même, dans le premier, le timbre, insolite en ce temps et dans un tel genre, d'un tambour.

On touche ici à l'extrême respect avec lequel Haendel, maître de l'oratorio et de l'opéra, traite tout texte qu'il s'attache à mettre en musique. Certes, le sujet même de l'ode de Dryden — l'exaltation des vertus de la musique à travers celle de sa sainte patronne — se prête particulièrement bien à un traitement de faveur de la part du compositeur. Et sans doute celui-ci ne se fait-il pas faute de saisir une aussi belle occasion : quelques exemples choisis ici et là dans la partition suffiront à montrer avec quel talent il s'en charge, même si des esprits chagrins peuvent penser que parfois, peut-être, il en rajoute.

C'est ainsi que les "jarring atoms" ("atomes discordants") de la première strophe sont introduits puis soulignés dans le récit du ténor (début du *Larghetto*) par une succession d'accords brisés dissonants dont l'instabilité fondamentale est encore accusée à toutes les voix de l'orchestre par un rythme haletant, tandis que "la voix harmonieuse" ("the tuneful voice") qui "d'en haut" appelle "les plus que morts" à "se lever", le fait sur le rythme impérieux d'un accord brisé ascendant de la Majeur ("Arise, arise"), repris en dialogue par l'orchestre et suivi par deux mesures où bouillonne la vie ainsi éveillée en une succession de doubles croches descendant et escaladant par intervalles d'octaves, quintes, quartes ou tierces les degrés de la même gamme. C'est le même dessin qui est repris quelques mesures plus loin par l'orchestre en dialogue imitatif (mes. 30 et suivantes) pour commenter la façon dont alors "le froid et le chaud, l'humide et le sec bondissent en ordre à leur poste" ("then cold and hot, and moist and dry, in order to their station leap").

L'air du ténor, et, après lui, le chœur, qui chantent "le timbre éclatant de la trompette" ("the Trumpet's loud clangor"), le font en ré Majeur, dans une mesure à 6/8 qui, dès l'introduction orchestrale, fixe les divers rythmes propres à mettre en valeur l'affirmation du texte, tandis que l'instrument qu'ils exaltent introduit le thème principal, tour à tour repris par les hautbois et les violons, et varié aux autres voix de l'orchestre, du soliste et des chœurs.

"La flûte douce et plaintive" ("The soft complaining flute") confie en si mineur ses accents à la voix du soprano solo qu'elle accompagne en imitation avec le luth, révélant "en des notes mourantes les affres des amants sans espoir" ("In dying Notes discovers/The Woes of hopeless Lovers"), tandis que "les violons aigus proclament les déchirements de leur jalousie et de leur désespoir" ("Sharp Violins proclaim their jealous Pangs, and Desperation") qu'ils confient en la Majeur soit au ténor, soit au soprano.

Et, bien que le poète se demande "quel art peut enseigner, quelle humaine voix proclamer l'éloge de l'orgue sacré" ("what Art can teach/ What human Voice can reach/ The sacred Organ's praise"), le musicien sait trouver dans le mâle ton de fa Majeur les accents qui s'imposent pour donner une heureuse issue à cette question angoissée.

Dans l'air qui suit on apprend qu'"Orphée sut conduire la sauvage engeance" ("Orpheus could lead the savage race") : le ton de ré mineur traduit alors la difficulté de l'entreprise, mais c'est en fa Majeur qu'on assiste à son triomphe sur "les arbres déracinés" qui "quittèrent leur place, suivant docilement la lyre" ("Trees unrooted left their Place, sequacious of the Lyre"), tandis qu'aussitôt après c'est en ut Majeur que revient à Cécile la joie tranquille de voir apparaître l'Ange, "prenant la terre pour le ciel" ("mistaking Earth for Heav'n"), "quand elle eut à son orgue donné souffle et voix" (" When to her Organ, vocal breath was giv'n"), le tout exprimé dans la simplicité d'un récitatif.

Son triomphe est chanté dans le final de **l'Ode,** où soprano solo et chœurs proclament tour à tour "l'heure ultime et terrible" ("the last and dradful hour") où "d'en haut se fera entendre la trompette, où les morts vivront, où mourront les vivants, cependant que le ciel sera désaccordé par la Musique" ("The Trumpet shall be heard on high/ The Dead shall live, the Living die,/ And Musick shall untune the Sky"). Admirable et puissante péroraison d'une œuvre où le génie de Haendel, s'exprimant tour à tour en un discours contrapuntique ou homophone, a su, une fois de plus, à l'occasion d'une simple commande, faire passser un souffle souverain, produisant un chef-d'œuvre encore insuffisamment diffusé et mal connu en France.

DISCOGRAPHIE SOMMAIRE

L'enregistrement de référence actuellement disponible est celui du
— *Concentus Musicus de Vienne,* dir. Harnoncourt, sol. Palmer, R. Johnson, Chorale Bach de Stockholm. TLD 8.423.49 (compact) ou 6.423.49 (stéréo).

On peut consulter aussi en discothèque de prêt les enregistrements suivants :
— *London Chamber Singers*/London Chamber Orchestra, dir. A. Bernard, sol. T. Stich-Randall, A. Young. Musidisc RC 671 (stéréo).
— *Choir of King's College Cambridge*/Academy of St-Martin in the fields, sol. A Cantelo, I. Partridge, dir. D. Willcoks. ARGO ZRG 563.

PARTITION : Edwin - F. Kalmus.

Les Oratorios Sacrés de Haendel

par **Jacques MICHON**
Professeur Emérite à l'Université de Rouen

Georg Friedrich Haendel est, aux yeux du public, d'abord l'auteur du **Messie.** Et certes, par le choix du sujet, la qualité et le traitement des matériaux thématiques, la majesté des proportions, le souffle, enfin, de l'inspiration créatrice, c'est là l'un des plus hauts chefs-d'œuvre de tous les temps.

Il ne s'agit pas pour autant de quelque monument unique qui, à lui seul, ferait de son auteur, en face de J.S. Bach, l'un des plus grands musiciens de son temps, mais d'une partition parmi bien d'autres, appartenant à un genre particulier, l'oratorio, qu'il a marqué de sa griffe propre grâce, sans doute, à sa puissante personnalité, mais aussi à des raisons d'ordre historique, social et culturel. C'est précisément à l'ensemble de la production de Haendel dans ce genre et à la façon personnelle dont il a su le traiter que va s'attacher dans une perspective de synthèse l'étude ici proposée.

— I —

Et sans doute conviendra-t-il avant toute chose de marquer la place de l'oratorio dans l'histoire de la musique et de définir parallèlement un genre dont la notion demeure pour beaucoup vague et ambiguë.

Le terme d'*oratorio* trouve son origine dans l'*oratorium* latin, lieu de prière propre à une diversité d'exercices spirituels où la musique prend parfois une place de premier plan : c'est bien évidemment en Italie que cette forme va voir le jour et d'abord se développer. La célèbre Congregazione dell'Oratorio, instituée à Rome par Philippe de Neri vers le milieu du XVIe siècle et officialisée par le pape Grégoire XIII en 1575, présente notamment vers la fin de la Renaissance des séries de *laudi spirituali* agrémentés de dialogues chantés et de chœurs, qui, placés sous la conduite d'un meneur de jeu et donnés dans une mise en scène costumée, constituent ce qu'il est convenu de nommer *sacre rappresentazione.* **La Rappresentazione di Anima e di Corpo** de Cavalieri, exécutée pour la première fois en février 1600 à l'Oratoire de Santa Maria della Vallicella, siège de la Congregazione dell'Oratorio, peut être considérée comme le premier oratorio italien, même si certains auteurs préfèrent le classer comme "opéra sacré" en raison des éléments scéniques qui interviennent dans son exécution(1). N'est-ce pas là, justement, l'une des ambiguïtés du genre ? Quelque cent-vingt ans plus tard, Haendel, définitivement fixé en Angleterre, devait annoncer comme "Masque" — et faire représenter comme tel — **Haman and Modecai,** qui, remanié en 1732 sous le titre d'**Esther,** n'a dû son statut d'oratorio qu'à l'interdiction opposée par l'évêque de Londres, Edmund Gibson, qu'il fût représenté sur la scène du King's Theatre avec les enfants de la Chapelle Royale — cela pour des raisons de moralité(2). Le succès de l'œuvre sous cette forme fut tel que Haendel ne devait désormais plus prévoir de mise en scène pour ses futurs oratorios, même si son génie d'homme de théâtre devait les concevoir le plus souvent comme des œuvres dramatiques.

Au début du XVIIIe siècle, en tout cas, Haendel séjourne en Italie où il assiste à l'essor parallèle de l'oratorio et de l'opéra, l'un et l'autre servis par des auteurs de grand talent et patronnés par des mécènes, princes ou cardinaux, de la plus généreuse munificience. On sait ce qu'en fera le jeune musicien par la suite, lorsqu'il aura choisi de vivre et de faire carrière outre-Manche : trente-neuf opéras, dix-huit oratorios dans lesquels, avec parfois des succès divers mais toujours un immense enthousiasme et une puissante créativité, il lui arrivera d'atteindre des sommets. Pour l'instant, saisi par l'émulation ambiante, reçu à Rome par le prince Ruspoli et le cardinal Ottoboni, sollicité par des cités qui sont aussi des capitales artistiques, il a le privilège de produire deux opéras, **Rodrigo** à Florence (1707), **Agrippina** à Venise (1709), ainsi que deux oratorios, dont le second, **La Resurrezione,** créé chez le prince Ruspoli à Pâques 1708 sous la direction de Corelli lui-même, est déjà une œuvre achevée, tandis que le premier, plus court et moins ambitieux, donné en 1707 sous son titre initial, **Il Trionfo del Tempo e del Disinganno,** remanié à Londres en 1737 sous celui d'**Il Trionfo del Tempo e della Verita,** deviendra, avec un texte anglais cette fois, le célèbre **Triumph of Time and Truth** de 1757, version définitive d'une "œuvre en devenir" faite d'emprunts à des partitions s'échelonnant sur toute sa carrière, où l'on peut voir une sorte de testament musical(3).

Devenu sujet britannique et musicien officiel de la Cour à la suite de diverses péripéties qui, pour être historiques, relèvent de l'anecdote, Haendel prend ses distances vis-à-vis de ses modèles italiens — notamment dans le domaine de l'oratorio — et, ayant introduit le genre en Angleterre, il saura lui donner l'identité particulière qu'il va y revêtir, en même temps, bien sûr, que la marque de son génie propre. Tôt imprégné, en effet, de la tradition spécifiquement anglaise du *Masque* et de l'*Anthem,* devenu outre-Manche un maître incontesté de l'*opera seria* à l'italienne, nourri dans sa prime jeunesse aux sources de la musique sacrée allemande (on sait qu'il a écrit lui-même deux **Passions,** l'une en 1704, l'autre en 1716, sur des textes allemands), c'est grâce à la conjonction d'acquis aussi divers que, parvenu à la pleine maturité de son génie, Haendel va faire dans ses oratorios de la grande période la synthèse achevée d'éléments issus d'une expérience artistique exceptionnelle, peut-être unique même. Au centre de cette expérience, celle de l'homme de théâtre, de l'auteur d'opéras, s'imposera comme la plus forte dans ses oratorios. Ceux-ci, presque toujours divisés en "actes" plutôt qu'en "parties" — deux ou plus souvent trois — se fondent pour la plupart en effet sur une action dramatique où, comme dans l'opéra, évoluent et s'affrontent des personnages tout le long de récitatifs, airs, ensembles de solistes et chœurs. Seule la mise en scène est absente, mais ce qui plus encore chez Haendel distingue l'oratorio de l'opéra, c'est, outre une certaine conception de l'architectonique musicale, le dosage subtil et la fonction particulière des divers éléments.

Quant au contenu même de cette production, on peut, comme certains, considérer qu'elle procède par "cycles" successifs où les œuvres se regrouperaient selon certains thèmes ou certains critères esthétiques (4), ou, comme d'autres, les subdiviser en fonction de leurs sources d'inspiration fondamentales (5) — ce dernier point de vue présentant, semble-t-il, l'avantage d'offrir un tableau à la fois contrasté et complet de l'ensemble sans avoir à s'embarrasser d'une quelconque articulation dans le temps.

— II —

Parler des oratorios sacrés de Haendel, c'est n'aborder qu'une partie de sa production dans un domaine qui chez lui prend une plus vaste extension. Il faut en effet toujours garder à l'esprit que pour Haendel un sujet d'oratorio n'est en fait que prétexte à développements de musique dramatique — tout autant qu'un sujet d'opéra, ce genre qui lui avait apporté la gloire auprès du public anglais, puis, qu'à la suite de divers déboires (concurrence, difficultés financières, santé), il avait été, dès 1741, contraint d'abandonner à jamais.

La plupart de ses opéras lui avaient été inspirés par la mythologie, l'histoire ou la légende : comment dès lors s'étonner qu'à côté des oratorios sacrés, qui sans doute lui ont valu d'admirables réussites, il y ait eu place, dans ce domaine, pour des sujets aussi étrangers à l'histoire biblique que ceux qui font référence une fois encore à la mythologie ou revêtent les traits d'une œuvre allégorique.

Sémélé et Hercule — celui-ci par deux fois — inspirent le compositeur, se suivant d'ailleurs à peu de distance dans la décennie qui voit l'apparition de ses plus grands oratorios : **Semele** est créé en février 1744, **Hercules** en janvier 1745 et **The Choice of Hercules,** de plus légère facture et de moindre ambition, en mars 1751. Mais ce qui semble remarquable, c'est que ces trois oratorios "mythologiques" s'intercalent au milieu de toute une production sacrée : **Samson** (février 1743), **Joseph and his Brethren** (mars 1744), **Belshazzar** (mars 1745), **Theodora** (mars 1750), **Jephtha** (février 1752) : comment dans une telle succession pourrait-on voir autre chose que le caprice souverain d'un artiste qui présente au public sans la moindre vergogne des productions d'une inspiration aussi contrastée ?

C'est au cours des quelques années qui précèdent qu'affleure curieusement une production marquée, dans le même genre, d'intentions où le propos dramatique s'affaiblit au point parfois de disparaître au profit d'une expression lyrique soutenue : en dépit du sous-titre annoncé par l'auteur, on n'est pas loin ici de la cantate et d'une inspiration quelque peu abstraite. C'est le cas, en particulier, des deux partitions écrites sur les deux Odes de Dryden dédiées à Ste Cécile : **Alexander's Feast** (février 1736), et **Ode for St. Cecilia's Day** (novembre 1739); c'est aussi le cas de **L'Allegro, Il Penseroso ed il Moderato** (février 1740) tiré par Jennens du poème de Milton — sans oublier **Il Trionfo del Tempo e della Verita** (1737), remaniement déjà évoqué de l'œuvre de jeunesse qui devait devenir **The Triumph of Time and Truth** (1757). On pourrait voir ici chez Haendel une inspiration complémentaire à celle, dramatique, qui suscite dans le même temps toute une succession d'opéras qui s'échelonnent dans les années trente, tels qu'**Orlando** (1733), **Ariodante** (1733), **Alcina** (1735), **Atalanta** (1736) et quelques autres, tandis qu'à travers des œuvres comme **Esther** (1732), **Deborah** (1733), **Athaliah** (1733), se prépare déjà la grande période des oratorios sacrés qu'on peut dater de la production de **Saul** (1739).

Les oratorios proprement bibliques constituent sans aucun conteste la contribution la plus riche d'inspiration et globalement la plus importante de la production de Haendel dans le genre. Ils couvrent un éventail considérable se déployant du **Livre de la Genèse** à l'**Apocalypse de Saint-Jean,** tirant ici et là leur substance de l'**Ancien** ou du **Nouveau Testament,** voire des **Livres Apocryphes.** Leur liste, présentée ici conformément au développement de l'histoire biblique, indique les points forts retenus par le musicien et ses librettistes comme sources d'inspiration. On notera au passage l'absence totale de parallélisme entre la succession historique des épisodes choisis et la chronologie des œuvres de Haendel.

Titre (+ librettiste)	Année de composition	Source biblique
Joseph and his Brethren (J. Miller)	1742	**Genesis**, xli-xliv
Israel in Egypt (Haendel ?)	1738	**Exodus/Psalms**
Joshua (T. Morell)	1747	**Joshua**
Deborah (S. Humphreys)	1733	**Judges**, v.
Jephtha (T. Morell)	1751	**Judges**, xi-xii
Samson (N. Hamilton, d'après J. Milton, **Samson-Agonistes**)	1743	**Judges**, xiv-xvi
Saul (N. Hamilton)	1738	**I Samuel**, xvii **II Samuel**
Solomon (T. Morell)	1748	**I Kings**, v **II Chronicles**
Athaliah (S. Humphreys, d'après Racine)	1733	**II Chronicles**, xxii-xxiii
Esther (Pope/Arbuthnot/Humphreys(?))	1720/32	**Esther**
Belshazzar (C. Jennens)	1744	**Isaiah/Jeremiah Daniel**
Messiah (C. Jennens)	1741	**Old Testament (Job, Psalms, Lamentations, Isaiah, Haggai, Zechariah, Malachi) New Testament (Gospels : Matthew, Luke, John, Romans, Corinthians, Hebrews; Revelation)**
Judas Maccabeus (T. Morell)	1746	**Apocrypha (I Maccabees)**
Alexander Balus (T. Morell)	1747	**Apocrypha (I Maccabees)**
Susanna (?)	1748	**Apocrypha** (Greek **Daniel**)
Theodora (T. Morell, d'après R. Boyle, **The Martyrdrom of Theodora and Didymus**)		(non biblique)
Occasional Oratorio (N. Hamilton, d'après Milton, paraphrases de l'**English Psalter**, et extraits de E. Spenser, **The Faery Queen, Hymn of Heavenly Beauty, Tears of the Muses**)	1746	(non bilique)

Il faut remarquer que ce que trouve Haendel dans la Bible, c'est non pas seulement une inspiration religieuse — même si celle-ci se manifeste à l'occasion — mais avant tout des sujets dramatiques lui permettant de mettre en scène des personnages et de développer une action : chacun de ses oratorios bibliques, même s'il est plus ou moins fidèle à une certaine authenticité par rapport aux textes sacrés, est beaucoup plus l'œuvre d'un homme de théâtre que celle d'un homme de foi.

On a pu, à ce sujet, apporter d'utiles nuances à une appréciation qui pourrait apparaître un peu tranchée en établissant une distinction entre ces divers oratorios, qu'on peut, en fait, subdiviser en trois catégories (6) :

— les oratorios "héroïques, dans lesquels le destin d'Israël est placé entre les mains d'un "héros" qui, du fait de son charisme, reçoit pour mission la défense et la libération de son peuple : **Esther, Deborah, Saul, Samson, Belshazzar, Judas Maccabaeus, Joshua, Alexander Balus** entrent dans cette classe;

— les oratorios de caractère "narratif" — les plus proches sans doute de l'opéra — où les personnages intéressent par leur comportement propre et leur destin individuel en dehors de toute référence à une quelconque représentativité élective : on peut considérer qu'à ce type correspondent des œuvres comme **Joseph and his Brethren, Solomon, Susanna, Jephtha,** et, en dehors de toute source biblique, **Theodora;**

— enfin, on pourrait situer dans un troisième sous-groupe les oratorios en quelque sorte les moins "dramatiques" — qui échappent en cela à la remarque faite plus haut du fait qu'ils sont dépourvus à proprement parler de "héros" aux prises avec un destin individuel ou collectif, et dont le sujet véritable, transcendant toute situation humaine particulière, met en situation la relation de l'Homme avec son Dieu : c'est le cas au moins d'**Israel in Egypt,** de **l'Occasional Oratorio,** œuvre de circonstance, comme on sait, d'inspiration beaucoup plus littéraire que sacrée, et enfin — et surtout — de **Messiah.**

Peut-on, au demeurant, considérer comme authentiquement bibliques — si ce n'est seulement du fait de leur sujet — des œuvres dont les paroles sont adaptées par tel ou tel librettiste non pas de la Bible même, mais d'œuvres littéraires — théâtre ou poésie — elles-mêmes puisées sans doute aux sources de tel ou tel Livre Sacré, mais réduites ici au rang d'intermédiaires : on pense ici à certaines des plus remarquables partitions de Haendel, parmi lesquelles **Esther, Athaliah, Samson,** et quelques autres.

Voilà qui pose le problème des textes qu'ont fournis à Haendel ses divers librettistes — ou, pour être plus juste, qu'il s'est laissé fournir lui-même — tant, à ses yeux de compositeur, leur authenticité était, à quelques exceptions près, secondaire.

(à suivre)

NOTES

(1) Voir pour tout ceci Nicole Labelle, **L'Oratorio** (Paris : P.U.F.? Collection "Que sais-je?", 1983), p. 20 sqq.

(2) Voir Jens Peter Larsen, **Handel's Messiah. Origins. Composition. Sources.** (London : A. and C. Black, 1957), p. 19.

(3) Pour toute la "période italienne" de Haendel, voir notamment Winton Dean, "George Frideric Haendel", *in* **New Grove Dictionary of Music and Musicians,** S. Sadie, ed. (London, 1980).

(4) Labelle, pp. 57-61.

(5) Larsen, pp. 20-23.

(6) Larsen, pp. 21-22.

La Suite Française pour Piano au XXe siècle*

TRADITION - FILIATION - ŒUVRES

par **Suzanne MONTU**

C) **Souvenirs Champêtres - Régionalisme**

Nombreuses sont les Suites inspirées de la contemplation d'un paysage, des heures privilégiées qu'elle dispense; les sites pittoresques d'une région avec ses coutumes, n'ont pas moins d'attraits. Bien des compositeurs y ont été sensibles et se sont plu à les illustrer.

ROUSSEL : *Rustiques* (1906) op. 5 : L'une de ses premières œuvres où apparaît sa personnalité originale et inventive (27).

Ce triptyque : *Danse au bord de l'eau* (Assez animé - sans rigueur) - *Promenade sentimentale en forêt* (Lent) - *Retour de fête* (très vif) est une tranche de vie qui restitue à la fois paysages, souvenirs tendres et heures joyeuses. Certes, leur développement pourrait permettre de les séparer, mais la spécificité inhérente à chaque pièce perdrait alors une partie du relief qui en fait l'intérêt. Avec la *Danse au bord de l'eau*, c'est Roussel le paysagiste qui est en scène : l'ondoyant rythme à 5/8, traité avec fantaisie met en relief le charme léger et libre de la phrase, tandis que le dessin des fluides arpèges évoque beaucoup plus la poésie de la calme rivière, que les girations et grâces de quelques couples. Ces couples, nous les retrouvons lors de la *Promenade sentimentale en forêt* où le compositeur nous fait appréhender les frémissements des sous-bois, les jeux d'ombres changeantes, beaucoup plus qu'il ne s'attarde sur les propos futiles et tendres. La construction, très nette en trois parties, est d'une écriture complexe, très recherchée qui se ressent de l'influence de Vincent d'Indy, dont Roussel fut l'élève. Mais à la campagne, jeunes et vieux se retrouvent au *Retour de Fête*; les souvenirs de liesse populaire (sans rappel folklorique) se succèdent et s'opposent. Vie et couleur animent tout ce tableau terminal où le compositeur démontre sa très riche invention rythmique.

Roussel n'était pas un spécialiste du piano, aussi ne faut-il pas être surpris que ses œuvres présentent quelques gaucheries peu aisées à négocier.

Sans s'être assujettis à ressusciter le folklore de leur province, d'authentiques compositeurs ont chanté et glorifié leur terre natale avec une sincérité et une foi émouvante et colorée.

Le plus célèbre, le plus typique est sans contredit le Languedocien **Déodat de Séverac** (1872-1921) : "Musicien régional français, et mieux, comme il aimait à le dire *musicien et paysan*" (28)... Par ailleurs, il ajoute "l'œuvre d'art reflète non seulement l'expression d'un individu isolé dans une contrée déterminée, mais la synthèse même de cette contrée" (29).

Auteur de trois Suites : le *Chant de la terre* (1900), *En Languedoc* (1904) et la plus célèbre que nous retiendrons :
Cerdanã (1911) "5 Etudes pittoresques pour le piano" (30); pourquoi ce sous-titre ?... Cortot n'hésite pas à indiquer "3e Suite de pièces".

1) *En Tartane* (31) - *Molto cantabile* : Précédée d'un libre récit vibrant de soleil, la carriole rustique se met en route au pas régulier des mules; un arrêt dans une auberge, bruits des verres qui se choquent, conversations. *"Esperanza"*... est-ce un joli minois qui se profile ?... propos tendres et libres. Le trottinement de l'attelage reprend allègre... Arrivée dans la plaine toujours inondée de soleil (court rappel de l'introduction).

2) *Les Fêtes* (Souvenir de Puigcerda) - *Lento* : L'improvisation initiale crée l'atmosphère détendue qui règne dans cette petite ville, capitale de la Catalogne espagnole à 4 km de la frontière française. Les épisodes se succèdent : l'*Allegretto* qui annonce l'Espagne avec ses rythmes mordants; l'ambiance aimable avec la "charmante rencontre", probablement Mme Albeniz, dédicataire de la pièce; subite arrivée des "carabineros" (douaniers) claironnant, très couleur locale. Un instant de rêve avant le *fandango* qui accompagne les retrouvailles avec le "cher Albeniz". Précisons que "fêtes" est pris dans un sens moral : instants heureux.

3) *Ménétriers et glaneuses* (Souvenir d'un pélerinage à Font-Romeu). Font-Romeu, à 1800 m d'altitude dont le nom signifie "fontaine du pélerin" est célèbre pour son calvaire et son hermitage. Sur un air de *Serdaña* (32) les paysans défilent joyeusement; le rythme s'assouplit et le chant religieux très recueilli s'élève vers le calvaire, tandis que la sardaña renaît plus éclatante et brillante.

Piété profonde, joie de vivre et de danser cohabitent habilement, en une synthèse qui recrée l'atmosphère des lieux.

4) *Les muletiers devant le Christ de Llivia* (33) - complainte, *adagietto* "Déodat de Séverac écrivait à Blanche Selva : Je viens de terminer quelque chose qui, tout en étant dans l'esprit général de Cerdaña, y apportera, je crois, un sentiment nouveau, c'est une sorte de cantilène purement expressive : le vieux Christ de l'église de Llivia (...). La complainte naïve et fervente qui monte du cœur des rudes paysans devant la douloureuse image s'accompagne d'un léger frémissement de sonnailles suggérant la présence du convoi arrêté (34).

5) *Le retour des muletiers - Allegro* : Pièce brillante, pittoresque : le pas des mules rabotant de leurs sabots les cailloux du vieux chemin, leurs grelots, en sont les principaux matériaux. Puis soudain, une réminescence de "Fêtes" (charmante rencontre) au rythme et au mouvement mélodique adroitement esquissés en cette nouvelle version.

Il était indispensable de s'étendre sur ces "Etudes pittoresques" car leur compositeur, trop peu connu ou trop souvent oublié, élève de d'Indy, a une personnalité très accusée qui s'affirme totalement dans Cerdaña, œuvre forte, bien écrite pour le piano.

Avec des regards différents, deux contemporains français nous mèneront au pays des "pardons", des grèves et des landes immenses.

RHENE-BATON (1879-1940), natif de Normandie, semble envoûté par la Bretagne. Très connu comme chef d'orchestre des Concerts Pasdeloup qu'il dirigea de 1918 à 1932, on oublie qu'il est l'auteur de pièces pour piano et de mélodies. Au cours des années 1908 et 1909, il brosse six tableaux très caractérisés, groupés sous le titre de :

En Bretagne : Suite de six pièces pour le piano; on pourrait même écrire avec plus de précision : six aspects de la vie bretonne.

1) *Crépuscule d'été sur le grand bassin de Saint-Nazaire - Assez lent* : Rêverie empreinte d'un parfum médiéval.

2) *Retour du Pardon de Landevennec - Tempo di marcato risoluto*. Après le recueillement du Pardon, gaîment, on prend la route. Le cheminement coupé de repos incite à une réflexion, un retour sur soi-même, à une pensée pour ceux, qui, au village attendent; puis la marche, toujours animée reprend, scandée par le thème principal construit sur un mode défectif.

3) *Dimanche de Pâques, sur la place de l'église de Pont-Aven - Allegro vivo* : L'emploi d'un mode pentaphone confère une couleur locale très spécifique. C'est jour de fête, les cloches sonnent à toute volée pour la sortie de l'office. Mais toute fête religieuse incite, en Bretagne, au recueillement. Il règne, dans la foi, un certain mystère après la Passion qui a marqué ces esprits profondément croyants. Et bientôt s'installe au village un calme baigné de béatitude.

4) *Sur la grève déserte de Trez-Rouz - Moderato poco largamento* : Dans la solitude de la grève, ne peut-on imaginer un être jeune, vivant ardemment un rêve ? Deux plans se détachent : l'*ostinato* de la basse symbolisant la grève déserte en son immensité; les ardents accords à la fois passionnés et d'une émouvante tendresse.

5) *Fileuses près de Carantec - Allegro moderato* : Tournent les rouets silencieusement et régulièrement. Des bribes de chants et quelques sons égrenés dans le lointain rompent la monotonie. Une "peinture musicale" dont un glorieux antécédent au tour plus mélodique est signé Wagner.

6) *Vieille diligence sur la route de Muzillac - Allegro* : Musique imitative, au début rythmé et répétitif avec ses appogiatures brèves rappelant les grelots des chevaux. Et la route, les paysages familiers défilent dans un brinquebalement régulier; somnolence, coups de fouet, la scène se répète... Un grand brouhaha ! l'attelage est arrivé à destination, chacun retrouve avec joie la silhouette du clocher familier.

Louis VUILLEMIN (1873-1929), breton d'origine, élève de Fauré, jette un regard un peu différent sur la Cornouailles dans *En Kernéo* (1922). Tandis que Rhené-Baton évoque fêtes, métiers, coutumes, Vuillemin se complaît dans la peinture des espaces, des lieux typiques du Finistère : véritables tableaux encadrés du même air de biniou... mais existe-t-il un événement, une réunion, un lieu tranquille sans qu'au loin résonne un air de biniou ou de bombarde (35) aux sons aigres, un peu agressifs, d'une justesse approximative ? Ces deux instruments quasi inséparables font partie du décor sonore allié au décor visuel. Un agréable "folklore imaginaire" tour à tour gaillard, expressif et rythmé ne semble-t-il pas parvenir jusque *Sous les hêtres - Calme et expressif*, tandis que le vent rapporte épisodiquement quelques airs de danses ? Pas bien loin, les bateaux sont rentrés au port : c'est la joie, *le Pécheur en goguette - Modéré* - plaisante; c'est la détente, mais aussi un moment d'émotion très bref qui vient ternir cette ambiance guillerette.

En visitant la Bretagne, et singulièrement le Finistère, qui n'a pas remarqué les nombreux ex-voto des églises ? Parmi elles, Vuillemin évoque avec émotion et une expression soutenue *Notre-Dame de Kérinec* (36) - *Très tranquillement* - que de familles, que de marins doivent s'y rendre implorants ou reconnaissants ! Après le recueillement initial, la partie centrale de cette construction A-B-A laisse deviner la quiétude, l'angoisse, le souvenir ému et lointain, puis, le soulagement dans un éclat éphémère... Page ramassée et d'une profonde sincérité. Sur le plan théorique remarquons l'emploi des modes ecclésiastiques lors des volets extrêmes; ils créent une atmosphère médiévale digne de la vénérable chapelle. Mais qu'entend-on *Sur la route - Mouv. de marche* - quelles sont ces curieuses sonorités ? Musique désincarnée, mouvement linéaire à 3 octaves d'intervalle sans accompagnement; ne seraient-ce pas deux bombardes défilant en tête d'un cortège se rendant *Sur la lande rose - Tranquillement* - Envahie de bruyères et de minuscules œillets sauvages, le coup

d'œil offert incite à la rêverie. Une ligne mélodique mouvante, tendre, fantaisiste se déroule au-dessus d'une basse régulière et sans lourdeur... *Et encore les binious* qui hantent toujours landes et villages.

Francis POULENC - *Napoli* (1926). La composition de cette courte Suite se situe entre 1922 et 1925; assez inattendue elle comporte une brève *Barcarolle* suivie d'un court *Nocturne* qui s'enchaîne directement à un *Caprice italien* aux multiples épisodes. Harmonies recherchées et subtilité rare crée l'atmosphère, l'envoûtement qui font, ou plutôt, qui faisaient de Naples une cité dont chacun rêvait. Non pas une Naples de carte postale, mais une Naples indolente où l'on aimait se laisser bercer au rythme équivoque d'une *barcarolle* (12/8 = 4/4); une Naples qui invitait au rêve, le soir, sur une mélodie se déroulant uniforme sur le fond de brume transparente du *Nocturne*; une Naples alerte, vive, colorée, trépidante, expansive du *Caprice italien* "Presto" dont le rythme instable 2/8 = 6/16 semble appeler la tarentelle. Bientôt, une expressive romance (au 4/8 p. 13) nous attire vers un mandoliniste à la voix chaude tandis que quelque bateleur anime ruelles et quais.

C'est tout un univers très particulier que crée Poulenc avec une diversité de langage qu'on ne saurait trop admirer.

Mais... mettons en garde les pianistes, car sous une apparence claire, la technique n'en est pas aisée.

Terminons notre périple avec **Darius MILHAUD** à *Paris*** (4 pianos) Suite de six pièces composées en 1948 lors de ses retrouvailles avec la capitale.

"Rien de descriptif dans la démarche du compositeur, mais un élan qui le porte, et la prise directe de la réalité, représentée par des moyens purement musicaux, par des équivalents sonores". (Jean Roy) (37).

Images et impressions sont suggérées et hautement "personnalisées".

1) *Montmartre* : sa gaîté, son ton gouailleur, son entrain, ses rues, ses gavroches : l'atmosphère est créée d'emblée par la chanson "J'ai du bon tabac".

2) *L'Ile Saint-Louis* : le berceau de la capitale, son lointain passé historique, quelques brèves incursions modales les rappelleront. L'Ile Saint-Louis, elle émerge du fleuve qui coule calme; on la découvre douce, désuète, poétique, merveilleuse avec l'abside de Notre-Dame, les beaux arbres : union de la nature et d'une des plus belles architectures du monde.

3) *Montparnasse* : Domaine de la jeunesse bohème, fanfaronne. Quelques phrases d'une banalité voulue se détachent désinvoltes, avec un entrain endiablé.

4) *Bateaux-Mouches* : Ils se balancent, sans lenteur, tandis que résonnent de claires sonorités cristallines et limpides dans l'aigu, fuyantes et changeantes comme les paysages qui se déroulent devant les yeux.

5) *Longchamp* : Non, pas de galops de chevaux, pas de courses effrénées, mais une foule précieuse, élégante ou volubile qui, par petits groupes échangent propos "distingués" ou "pronostics" véhéments tandis que le ton monte.

6) *Tour Eiffel* : 4 pianos, 7 octaves 1/4, accords quadruplés ! A la fin, 25 notes frappées simultanément soulignent ou amplifient un thème grandiose, volontaire. La nuance sur l'étendue de 4 claviers crée un édifice sonore monumental et imposant qui atteint un paroxysme triomphal à la gloire et à la dimension de la capitale française.

A suivre

NOTES

(27) Roussel a 37 ans, mais ancien officier de marine, il n'étudia sérieusement la composition qu'à partir de 1983 (à 24 ans).

(28) CORTOT : op. cité, livre II, p. 199.

(29) Cité par Georges FAVRE : Revue Universelle nº 75 - Septembre 1981 - Paris, p. 59.

(30) *Cerdagne* : Province mi-espagnole, mi-française.

(31) *Tartane* : Voiture catalane attelée de mules.

(32) *Serdaña* ou Sardane : danse populaire de toute la Catalogne.

(33) *Llivia* : enceinte espagnole de 12 km^2 en territoire français depuis le traité des Pyrénées (1659).

(34) CORTOT : op. cité, livre II, p. 213 et 214.

(35) *Biniou* : genre de cornemuse. *Bombarde* : hautbois primitif (à 7 trous en Bretagne).

(36) Vénérable chapelle isolée dans la lande du Finistère.

(37) Cité par COLLAER Paul : *Darius Milhaud*, Paris, Slatkine, 1982, p. 299-300.

UN STAGE EN R.F.A.

Le 10e stage international d'été, consacré aux "*Diverses applications de la percussion et des instruments Orff dans l'Education musicale et la musicothérapie*", s'est déroulé du 1e au 6 juillet dernier, à Bonn-Röttgen en Allemagne, sous l'égide de l'IGMF (Société internationale pour le perfectionnement de la pédagogie musicale).

Stage international oblige, les cours étaient dispensés en anglais. Ont en effet participé à ce stage 52 personnes, soit : 12 anglais, 11 américains, 5 norvégiens, 4 allemands, 3 hollandais, 3 syriens, 3 japonais, 3 français, 2 autrichiens, 2 finlandais, 2 libanais, 1 suisse et 1 australien.

5 spécialistes de réputation internationale animaient les ateliers :

• **Claus Bang,** musicothérapeute danois, qui se consacre depuis 1961 à l'éducation d'enfants déficients auditifs et polyhandicapés (c'est-à-dire sourds ou souds-aveugles, enfants attardés ou atteints d'une infirmité motrice, enfants psychotiques, autistes ou dysphasiques) nous présenta la méthode dont il est le promoteur et qui se fonde sur une utilisation spécifique de la voix, de l'instrumentarium Orff et du piano.

Cette méthode, qui exige — à l'évidence — des qualités humaines et pédagogiques exceptionnelles, servit de révélateur à plus d'un stagiaire, car elle met en cause bien des idées reçues et ouvre des perspectives extrêmement originales.

De nombreux enregistrements sur cassettes-vidéo, ainsi que plusieurs démonstrations effectuées avec le concours d'enfants sourds profonds, venus d'une institution voisine, illustrèrent les objectifs de cette méthode :

1) L'établissement du contact et de la communication
2) L'apprentissage (training) sensoriel et son développement
3) L'apprentissage physico-moteur et son développement
4) La socialisation et son développement
5) La libération des mécaniques de communication
6) L'activation et la libération des mécanismes affectifs
7) Le développement de la parole et du langage
8) L'apprentissage intellectuel et son développement
9) L'incitation à se créer de nouveaux intérêts, seul ou avec d'autres enfants
10) L'apprentissage musical et son développement
11) Le développement de la confiance en soi et de l'auto-discipline
12) Le relâchement des tensions et leur dérivation.

Ces objectifs ne sont-ils pas, ou ne devraient-ils pas être — bien qu'à des degrés divers — ceux du professeur d'Education musicale ? Cette question suscita de vifs débats.

• **Arnolf E. Burkart,** Professeur d'Education musicale à la Ball State University de Muncie, dans l'Indiana, et principal fondateur de l'"American Orff - Schulwerk Association", nous présenta avec un plaisir communicatif les jeux, chants et danses de l'héritage américain.

Mettant l'accent sur la voix et sur la percussion corporelle — utilisée dans ce répertoire de manière extraordinairement variée —, ce grand spécialiste de la méthode Orff nous fit une éblouissante démonstration de sa maîtrise pédagogique et nous convainquit — ce dont peu d'entre nous doutaient d'ailleurs — de la parfaite adéquation de l'instrumentarium Orff au répertoire du folk-song.

• **Ulla Ellermann,** qui enseigne depuis 1972 la gymnastique, la musique et la danse à l'Ecole Supérieure des Sports de Cologne, conquit tous les stagiaires par son intelligence et son charme. Elle sut, avec simplicité et en même temps diplomatie, amener chacun des participants à exprimer avec son corps — par imitation d'abord, de manière plus créative ensuite. Ce qui permit aux néophytes de mieux appréhender combien le rythme et la danse peuvent favoriser l'intégration sociale et réduire les problèmes de communication. Elle nous fit enfin découvrir, en nous enseignant quelques pas de base, la richesse des danses populaires de l'Europe du Nord, de l'Europe Centrale et même du Languedoc.

Au cours de l'une des soirées organisées par nos hôtes, nous eûmes le plaisir d'assister à un spectacle donné par les étudiants d'Ulla Ellermann, qui firent preuve d'une virtuosité et — en particulier — d'une perfection dans les mouvements d'ensemble, que pourraient leur envier bien des troupes professionnelles.

• **Joachim Sponsel,** percussionniste allemand né en 1951, soliste des grandes formations symphoniques européennes et co-auteur d'une méthode de percussion réputée, nous initia — avec une patience digne d'éloges — aux différentes techniques de la caisse claire, des timbales, de la batterie, des instruments à lames, et surtout des percussions brésiliennes — claves, guiro, bongos, congs, tumbas, tambourin, concerros etc.

Lors du concert de clôture, les quatre groupes dans lesquels les stagiaires avaient été répartis, dès le premier jour — ceci, afin d'éviter les regroupements par nationalité — se réunirent pour exécuter, sur les quelques 150 instruments à percussion mis obligeamment à notre disposition par la firme SONOR, plusieurs pièces de compositeurs contemporains — en particulier des compositeurs français Jean-Claude et Marc Tavernier, et une Suite composée par l'un des stagiaires, Nuri El Ruheibany, compositeur syrien de grand talent, qui remportèrent le plus vif succès.

Enfin, venus spécialement du Collège de Musique de Dinkelsbühl, six élèves de J. Sponsel exécutèrent pour nous — avec une maîtrise surprenante — des œuvres de J.S. Bach et Telemann, transcrites pour marimbas et

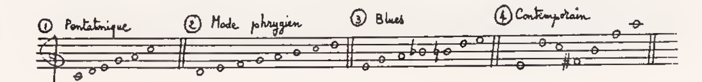
vibraphones, ainsi que des œuvres écrites originellement pour ensemble de percussions.

• **Jean F. Wilmouth,** spécialiste des méthodes Orff et Dalcroze, enseigne à la Duquesne University de Pittsburg, en Pennsylvanie, ainsi qu'à la Sewickley Academy. Il est également Président de l'Association Musik Innovations, qui édite toutes nouvelles partitions et cassettes concernant les méthodes Orff, Dalcroze, mais aussi Kodály.

Tout au long du stage, il insista sur l'indispensable progressivité des jeux rythmiques et exercices utilisés dans ces différentes méthodes — progressivité dont il nous donna des exemples éloquents, en empruntant au répertoire du folk song américain et du jazz.

Mais l'essentiel de son cours, qui passionna tous les participants, fut consacré aux différentes approches de l'improvisation : par la parole, la percussion corporelle, les rythmes, les dynamiques, les timbres, les intensités et, bien sûr, les hauteurs — échelles modales, défectives, partitions graphiques etc.

Voici, par exemple, quatre échelles de hauteurs qu'il nous suggéra pour une première approche de l'improvisation :



Nous devons à Madame **Elisabeth Link,** Directrice de l'IGMF et responsable du stage et de la coordination des programmes, d'avoir bénéficié d'une parfaite organisation et de conditions d'accueil et d'hébergement exceptionnelles. Qu'elle en soit remerciée !

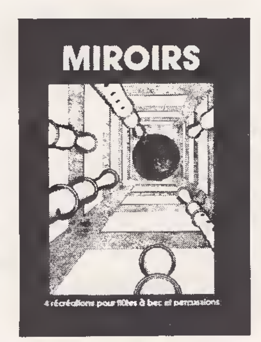
En 1986, un stage identique se déroulera du 30 juin au 5 juillet, cette fois à la Bundesakademie de Trossingen, près de la Forêt Noire, dans le Bodensee.

Pour tous renseignements, s'adresser à : **M. Michel Lecœur,** Editions musicales Alphonse Leduc, 175, rue Saint-Honoré, 75040 Paris Cedex 01.

Signalons que, toujours en 1986, se tiendra à Innsbruck en Autriche, du 6 au 12 juillet, la XVII[e] Conférence internationale de l'ISME, International Society for Music Education, sur le thème général : *"De nouvelles perspectives dans la musique. Des tâches nouvelles pour l'Education musicale"*. Cette conférence internationale succédant au stage de l'IGMF, et Innsbruck étant très proche de Trossingen, il sera possible de coupler les deux séjours.

Pour tous renseignements concernant la Conférence internationale de l'ISME, s'adresser à : **Mme Blanche Leduc,** Section Française de l'ISME, 13, rue du Docteur Morère, 91120 Palaiseau.

Francis COUSTE





MIDEM 1986

Les III[e] Assises Nationales de la Musique se tiendront à Cannes les 30, 31 janvier et 1[er] février 1986 dans le cadre du vingtième anniversaire du MIDEM. Plusieurs personnalités apporteront leur concours dont **Madame l'Inspectrice Générale Aubry,** qui exposera les "nouvelles orientations du Ministère de l'E.N., en faveur du développement de l'éducation musicale à l'école et **Monsieur Landowski** qui traitera "de l'importance capitale pour l'essor de la vie musicale française, de l'éducation musicale. **Monsieur Bleuze,** directeur du C.N.S.M. de Paris, **Monsieur Berthier,** directeur des J.M.F., **Monsieur J.C. Casadessus, Madame Dubreuil** de la F.N.A.P.E.C. et bien d'autres notabilités exprimeront leurs points de vue.

Nous nous félicitons de telles rencontres ou chacune des organisations musicales présentes, personnes et associations pourront participer, dialoguer et intervenir si elles le jugent utiles.

Néanmoins nous regrettons l'absence d'un débat sur la "musique et chants liturgiques actuels" forme d'expression musicale trop souvent négligée; les musiciens, en particulier les organistes devraient réagir vivement devant la mièvrerie des chants qu'ils accompagnent, imposés aujourd'hui dans la plupart de nos églises.

EXAMENS et CONCOURS

CAPES 1985
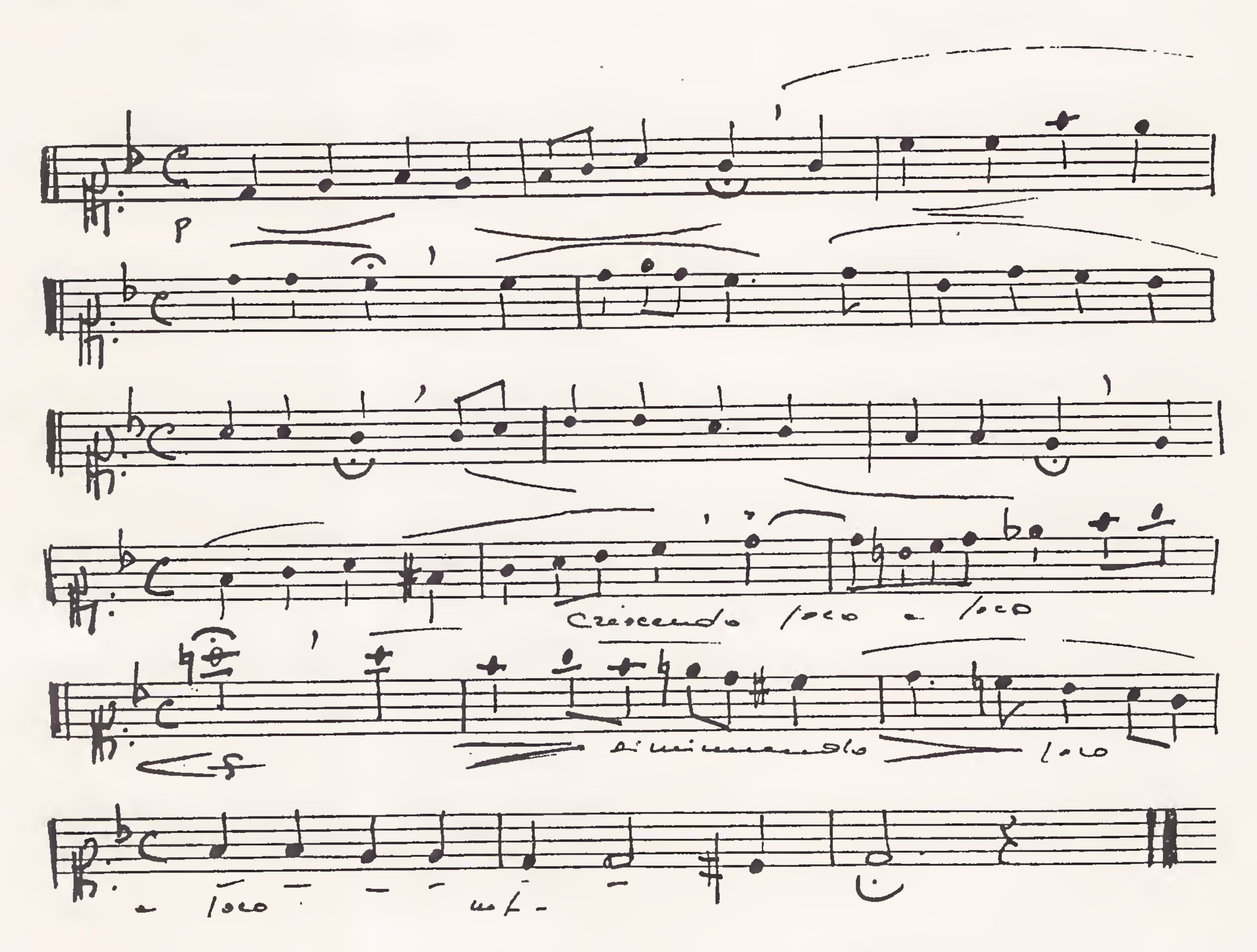
- **Dissertation sur l'Histoire de la musique et des formes musicale en liaison avec les autres aspects de la civilisation** (durée : 6 heures)

L'histoire culturelle, tant dans ses formes artistiques que littéraires, des soixante premières années du XVI[e] siècle se caractérise par un changement lent, profond, rythmé; vous direz si, dans ce contexte, la chanson polyphonique française peut représenter comme un point de rencontre des cultures savante et populaire.

- **Ecriture musicale** (durée : 7 heures)

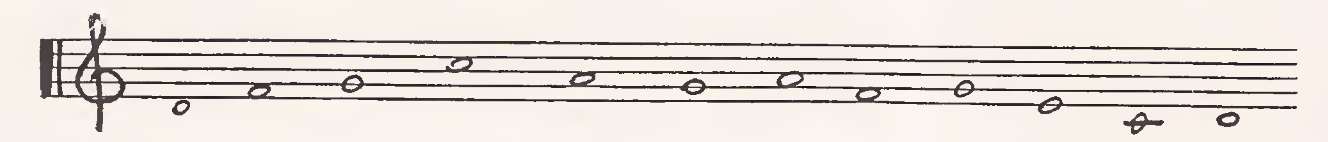
Sujet n° 1

Harmoniser ce texte soit pour ensemble vocal à 4 voix mixtes (notation ancienne, 4 clés, ou notation moderne, 2 clés), soit pour clavier.

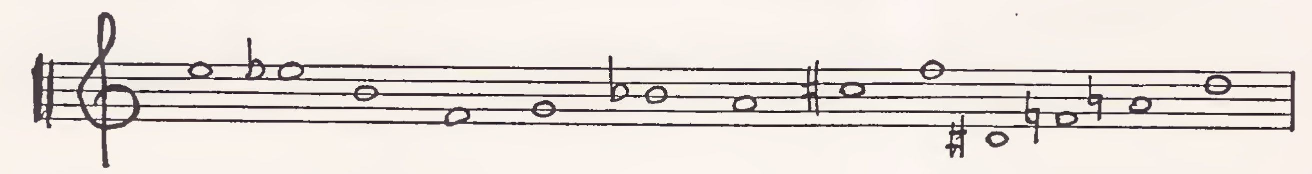


Sujet n° 2 (**a** ou **b**, au choix)

choix **a**



choix **b**



Phrase littéraire à utiliser éventuellement

Ménélas. — "Que sens-tu ? Quel mal te consume ?.."
Oreste. — "La clairvoyance, car je sais que je suis infâme."

AGREGATION 1985
Palmarès

1er ADOULT (cert. tit. Paris).
19e BLAY (ét. Nice).
15e CARTON (ét. Lyon).
25e ex. CHARPENTIER (cert. tit. Paris).
4e CHEMILLIER (E.N.S. Fontenay).
2e CHIROL (cert. tit. Paris).
14e CLAISSE, née VOM HEESLETTE (cert. tit. Reims).
18e COLAS (E.N.S. Ulm).
21e ex. CORS (cert. tit. Clermont-Ferrand).
20e DAMIN (prof. stag. C.P.R. Toulouse).
16e FABRE (M.A. Paris).
9e FAES (cert. tit. Orléans-Tours).
7e FEUILLET (Nantes).
5e GOUJART, née TACAILLE (Paris).
29e GUILLON (Paris).
10e JACQUES (Besançon).
3e LAFONT Christine (cert. tit. Lyon).
28e MAESTRACCI (Rennes).
8e MARFAING (Paris).
21e ex. MARZET (Toulouse).
24e OTTO (Paris).
13e PRUDHOMME (Rennes).
6e ROBIN (Paris).
17e ROPERCH (Paris).
11e SIECA (ét. Paris).
23e TRIANGOLO (Nancy).
25e ex. VALLOT (Montpellier).
27e VELLY (Paris).
12e WELINSKY (Paris).

Extrait du B.O.

B.O. nº 38

OUVERTURE DES CONCOURS
DE RECRUTEMENT DE PROFESSEURS
POUR LA SESSION DE 1986
(femmes et hommes)

Agrégation - CAPES (Section I - Education musicale et chant choral).

Les registres des inscriptions seront ouverts au service des concours de chaque académie jusqu'au 13 décembre 1985.

Les épreuves de l'agrégation et du CAPES d'éducation musicale et chant choral auront lieu uniquement à Paris.

Les épreuves écrites des concours énumérés ci-dessus se dérouleront au mois d'avril 1986; le calendrier des différentes épreuves sera fixé ultérieurement.

Un arrêté ultérieur conjoint du ministre de l'Education nationale et du secrétaire d'Etat auprès du Premier ministre, chargé de la Fonction publique et des simplifications administratives, fixera le nombre des postes offerts aux concours énumérés ci-dessus.

RENOVATION DES COLLEGES

La rénovation de tous les collèges a pour objectif de donner à tous les élèves la formation générale nécessaire et d'accroître progressivement, de manière significative, le nombre des élèves qui suivront avec profit les enseignements des lycées. La modernisation des contenus d'enseignement constitue un élément fondamental de cette rénovation.

L'application des nouveaux programmes sera progressive :

— à la rentrée scolaire 1986 en classe de sixième,
— 1987 en classe de cinquième,
— 1988 en classe de quatrième,
— à la rentrée scolaire 1989 en classe de troisième.

Ces nouveaux programmes ont fait l'objet des consultations nécessaires et seront publiés en livre de poche en décembre 1985.

Education artistique

Les enseignements artistiques doivent permettre à l'élève d'affiner sa perception du monde visible et sonore, de comprendre que le besoin d'expression et de création doit être servi par des techniques apprises et des savoir-faire développés par la pratique, de connaître quelques grandes œuvres artistiques anciennes et modernes et de se constituer ainsi une culture variée. L'élève doit donc connaître quelques techniques plastiques, avoir la maîtrise d'un instrument simple, savoir identifier, apprécier et comparer quelques œuvres, non seulement dans le domaine de la musique et des arts plastiques, mais aussi dans un ou plusieurs des autres arts auxquels il a pu avoir accès : le théâtre, le cinéma, la vidéo, la photographie, l'architecture, etc.

Le développement des chorales et des ateliers doit permettre une diversification des groupes d'élèves et des pratiques artistiques à la fin de la troisième.

Education musicale

L'éducation musicale doit donner accès à toutes les formes et tendances de la vie musicale actuelle : le répertoire des Œuvres proposées aux élèves en vue de l'exécution vocale ou instrumentale, de l'écoute et de l'analyse. Elle doit refléter la diversité et la richesse de l'environnement sonore, satisfaire la multiplicité des attentes des élèves, concourir à élargir leur culture au-delà des genres traditionnellement privilégiés et des modes passagères.

L'éducation musicale doit d'autre part satisfaire le besoin de pratique musicale ressenti par les enfants et les adolescents, donner à ceux-ci des moyens d'expression, les doter par conséquent des éléments techniques indispensables à l'interprétation d'œuvres ou à une expression plus libre et spontanée. La maîtrise de leur voix, de la pratique d'un instrument simple, l'aisance éventuellement acquise dans l'utilisation d'appareils nouveaux et l'approbation progressive des éléments du langage musical constituent les moyens nécessaires à toute forme d'expression. Dans la formation musicale des élèves, il importe donc de ne négliger aucune des activités qui concourent, par leur pratique régulière et par le jeu de leur complémentarité, à atteindre les objectifs fixés pour l'éducation musicale. Activités de production sonore et activités d'écoute, étroitement imbriquées, visent les unes et les autres à la formation de la voix, de l'oreille, à l'acquisition d'une technique, à l'élargissement et à l'approfondissement des connaissances d'ordre culturel.

La diversité des approches, le renouvellement des démarches pédagogiques fondées sur un cheminement raisonné et sur un contact permanent avec la musique, le souci de la progression dans chacun des domaines considérés (travail vocal, pratique instrumentale, audition) sont les conditions de tout enseignement efficace. Cet enseignement, de caractère collectif, doit prendre en compte la diversité des goûts, des intérêts et des aptitudes des élèves. Il nécessite des pratiques pédagogiques vivantes, différenciées selon les groupes, adaptées à la nature du projet du professeur comme aux capacités des élèves.

L'adaptation de l'enseignement à l'âge des élèves, à leurs attentes et à leurs possibilités, le souci d'une pratique musicale effective suivant un cheminement raisonné, patient et progressif, assureront cohérence et solidité à l'éducation musicale.

bibliographie

• **Les instruments de l'orchestre**. 142 pages. Bibliothèque Pour La science. Diffusion Belin. 1985. 97 F.

Cette monograhie, en grand format cartonné, abondamment illustrée, reprend une quinzaine d'articles publiés par la très savante revue Scientific American. Il ne s'agit pas ici d'un classique traité d'organologie, mais d'un bilan détaillé et complet des progrès considérables réalisés, ces dernières années, en acoustique musicale — grâce aux prodigieux outils d'analyse mis dorénavant à la disposition des chercheurs.

Des disciplines qui demeurent trop souvent cloisonnées ont concouru à cet ouvrage : la composition, l'exécution instrumentale et vocale, la linguistique et la sémiologie, la psychoacoustique, la recherche sur les matériaux, l'acoustique architecturale, l'analyse des vibrations... Mais les principales contributions visent à mettre en lumière les relations qui existent entre les propriétés physiques et les qualités de son de l'appareil vocal, du piano, des tuyaux d'orgue, des bois — plus particulièrement de la clarinette —, des cordes frottées, des plaques de violon, des timbales... Une riche bibliographie et surtout un index — courtoisie indispensable dans un ouvrage de cette ambition — complètent ce recueil.

Voici enfin comblée une regrettable lacune de l'édition française.

• **Victor Hugo et la Musique.** La Revue Musicale n° 378. 83 pages. 1985.

Heureuse initiative que vient de prendre La Revue Musicale de rééditer certains de ses Numéros spéciaux publiés avant la Seconde Guerre Mondiale. Le premier à paraître étant ce "Victor Hugo et la Musique" qui était devenu introuvable (viendront ensuite : "Le Groupe des Six", "Les Ballets Russes", "Erik Satie", "Stravinski", et "Ravel"). Nous découvrons, au sommaire, les signatures prestigieuses de Julien Benda, José Bruyr, André Suarès, Julien Tiersot...

Victor Hugo fut-il vraiment l'ennemi de la musique que l'on a dit ? Ce n'est pas l'avis de Julien Tiersot qui fait valoir — avec Berlioz — que Hugo ne haïssait que l'opéra italien... José Bruyr, lui, ne s'en laisse pas conter : au lyrisme hyperbolique et vain de Hugo lorsqu'il parle des symphonies de Beethoven (qu'il n'a, sauf la Sixième, probablement jamais entendues); au jésuitisme de Saint-Saëns qui affirme qu'"aucun musicien n'a décrit la musique avec autant de justesse que Victor Hugo" (gageons que Saint-Saëns ne connaissait pas plus Hugo que celui-ci ne connaissait Beethoven...), José Bruyr oppose cet aveu également dépourvu d'artifice et de lyrisme de l'auteur des Contemplations : "En fait de musique, je n'aime que l'orgue de Barbarie et, à la rigueur, le piano quand c'est Dédé qui en joue..."

Julien Benda considère quant à lui que Hugo, de par son extraversion et son incapacité à douter de lui-même, ne pouvait aimer la musique... Au-delà du cas particulier, l'auteur de "La trahison des clercs" nous propose en outre une originale et pénétrante analyse de la démarche créatrice et de l'essence même de l'art, qui n'est probablement pas sans avoir influencé Cioran.

Ne serait-ce que pour l'article de Benda, il faut se procurer cette réédition.

• Régine Boyer, Eliane Daphy, Patrick Mignon. **Les goûts musicaux des 15-18 ans scolarisés**. Brochure publiée par le Département de Psychosociologie de l'éducation et de la Formation de l'I.N.R.P. 29, rue d'Ulm Paris Cedex 05. 1985.

Cette étude s'inscrit dans le cadre d'une recherche conduite par R. Boyer, M. Delclaux et A. Bounoure sur "Les dissonances culturelles affectant, au sein des établissements scolaires, les relations entre les enseignants et les élèves". Recherche qui poursuit un triple objectif : vérifier l'hypothèse de l'existence d'une culture "jeune" spécifique; préciser comment et en quoi elle affecterait les relations entre professeurs et élèves; expérimenter, le cas échéant, des modalités d'ajustement entre professeurs et élèves.

Les réponses à la question "Si vous écoutez de la musique, quels genres de musique préférez-vous?" (trois réponses maximum; neuf catégories proposées, dont une : "autre musique" qui obtint 20,7% de réponses) montrent l'importance de la musique dans les pratiques culturelles des jeunes et la relative dispersion de leurs goûts.

Les réponses font, en outre, apparaître des disparités significatives — et souvent inattendues — selon le sexe (dans les lycées classiques, les filles s'investissent moins que les garçons dans la musique, alors que la proportion s'inverse dans les LEP). L'origine socio-professionnelle, la filière scolaire, ainsi que l'âge, la région ou l'origine ethnique.

Ces réponses mettent aussi en évidence les rapports entre choix musical et destin social. 17 tableaux statistiques étayent cette analyse. A méditer...

• **Les Cahiers de l'Animation.** Publication de l'Institut National d'Education Populaire (INEP) 78160 Marly-le-Roi. N° 51. 140 pages. 50 F.

Dans cette livraison, deux articles importants sont consacrés à la musique :

Tout d'abord, "Rock et politiques culturelles", article de synthèse rédigé par le Service des Etudes et Recherches du Ministère de la Culture, à partir d'une recherche conduite par Jean-Michel Lucas de l'Université de Rennes II. Cet article vise à mettre en lumière la fonction du rock comme signe d'appartenance. Il nous propose, en outre, les conclusions d'une enquête sociologique sur les musiciens et leur public dans la région de Rennes, qui met à mal un certain nombre d'idées reçues, singulièrement celles qui font du rock le domaine exclusif d'une classe d'âge ou de groupes marginalisés.

L'article s'attache ensuite à dégager les facteurs symboliques, psychologiques et socio-culturels qui favorisent, au sein du groupe, le passage de la simple reproduction d'un modèle à la quête de soi, puis à la création collective, à l'égrégore. Classique processus initiatique...

Sont enfin envisagés les réseaux associatifs ou institutionnels dans lesquels peut s'inscrire le rock, ainsi que les différentes politiques culturelles qu'il suscite.

Deuxième article de cette livraison : "Enseigner la musique". Forts de leur expérience dans un Conservatoire municipal, les auteurs Monique Pinçon-Charlot et Yves Garnier nous proposent ici une analyse des processus de ségrégation culturelle dans une commune ouvrière de la banlieue parisienne — analyse étayée par tout un appareil statistique concernant l'appartenance socio-professionnelle des élèves du Conservatoire, ainsi que le choix de l'instrument qu'elle conditionne.

Les différences sociales s'accusent au regard des choix pédagogiques : alors que la primauté accordée à l'expression et au plaisir musical est surtout le fait de la fraction intellectuelle des classes moyennes, les classes populaires privilégient plutôt l'apprentissage technique, le solfège traditionnel et la notation de type scolaire.

Deux articles fort instructifs.

- Jérôme Spycket. **Scarbo, le roman de Samson François.** 239 pages. Editions Van de Velde-Payot Lausanne. 1985. 120 F.

Voici enfin publiée la première biographie de l'incomparable interprète de Chopin, Debussy et Ravel que fut Samson François. Portrait fervent, mais néanmoins sans complaisance, que l'auteur a pu reconstituer grâce aux confidences de la mère du musicien, des femmes qui auront partagé sa vie, ainsi que de ses nombreux amis, au premier rang desquels il faut compter Pierre Petit, son condisciple de l'Ecole Normale de Musique.

Samson François avait gardé de l'enfance le goût du mystère et de l'affabulation, mais aussi un certain égocentrisme qui lui fit toujours privilégier le plaisir immédiat, son bon plaisir... Servi par une fabuleuse mémoire — "les trous de mémoire, ça n'existe pas, affirmait-il, ce sont des défaillances affectives!" —, sa sincérité musicale ne peut être mise en doute : il n'interprétait jamais une œuvre deux fois de la même manière — ce qui ne manqua pas de lui attirer les foudres de certains chefs d'orchestre, et non des moindres...

Paradoxal et exclusif était l'homme — mais tout autant le musicien... Lui qui aimait tant la voix, ne prétendait-il pas détester l'opéra — sauf Pelléas —, et la musique de chambre ? Il se refusa, par ailleurs, à jouer Mozart, estimant qu'il n'avait pas encore atteint la maturité nécessaire à l'interprétation de celui qu'il considérait comme le plus grand compositeur.

Jérôme Spycket nous donne ici une remarquable biographie qui — n'en doutons pas — passionnera les innombrables admirateurs du pianiste. Diverses annexes complètent heureusement cet ouvrage : une discographie exhaustive de Samson François, le répertoire des œuvres qu'il interpréta le plus fréquemment, une très révélatrice analyse graphologique, ainsi que les buts que se propose la Fondation qui porte son nom.

- Roger Beaunez. **Politiques culturelles et municipales.** 260 pages. Les Editions Ouvrières. Collection Pouvoir Local. 1985. 89 F.

Sous un titre quelque peu rébarbatif et technocratique se cache un recueil d'expériences et un guide pour l'action, s'adressant aux élus et agents des collectivités locales, mais aussi aux responsables d'associations et d'organismes culturels, aux enseignants et éducateurs, et à tout spécialiste des diverses disciplines artistiques.

Le propos de cet ouvrage n'est pas d'émettre des vœux pieux, mais de montrer ce qui est en train de se faire aujourd'hui dans notre pays, et d'en dégager les lignes de force, dont voici les principales : Assurer — pour tous... — une culture de qualité. Favoriser la créativité. Diversifier les activités culturelles, ouvrir de nouveaux champs à l'action et conquérir de nouveaux publics. Développer la vie culturelle associative et faire de la culture un outil du développement local...

L'auteur a, d'autre part, constitué un répertoire des moyens à mettre en œuvre pour atteindre les buts assignés. Il nous apprend ainsi à nous repérer dans le maquis des sigles des différentes instances qui — aux niveaux communal, régional ou national — interviennent dans les décisions. Il met aussi à notre disposition des fiches techniques concernant chaque domaine de la culture — traditionnel ou nouveau —, ainsi que les adresses et numéros de téléphone de tous les services publics ou privés qui, de près ou de loin, ont à faire avec la culture.

Creuset d'idées nouvelles et d'informations pratiques, cet ouvrage sera désormais indispensable à tous ceux qui veulent agir sur l'environnement culturel, sortir la culture de ses ghettos.

- Ivanka Stoianova. **Luciano Berio. Chemins en musique.** La Revue Musicale. Triple numéro 375-376-377. 512 pages. 73 exemples musicaux. 1985.

Plusieurs pages seraient nécessaires pour rendre compte de cette immense et extraordinaire somme, document désormais incontournable pour qui voudra étudier l'œuvre de Luciano Berio.

La musicologue Ivanka Stoianova, responsable de la bibliothèque de l'IRCAM et enseignante à Paris VIII, nous propose ici — en regard d'interviews de personnalités du monde de la musique, de la littérature et de la philosophie — une analyse de trente-trois œuvres représentatives de ce génie protéiforme, sélectionnées parmi les quelque cent vingt-trois compositions inscrites aujourd'hui à son catalogue.

De "Nones" (1954), œuvre strictement sérielle, à "Un Re in ascolta" (1984), action musicale "ouverte", inspirée d'un essai de R. Barthes sur l'"Ecoute", nous découvrons le prodigieux cheminement d'un homme qui participa, de manière toujours convaincante, à toutes les recherches de notre temps : électro-acoustique et anamorphoses de textes avec, dès 1958, "Omaggio a Joyce"; technique de la citation, du collage, avec en particulier le Scherzo de la "Sinfonia" (1968), ré-écriture proliférante du Scherzo de la Deuxième symphonie "Résurrection" de Mahler; recherche d'une nouvelle virtuosité avec les neuf "Sequenza", conçues comme des dramaturgies (1958-1980) — "la musique n'est jamais pure, affirme Berio, elle est représentation, théâtre pour les oreilles, inséparable de ses gestes"...

Au-delà du "bel canto" qui prend modèle sur l'homogénéité instrumentale et voile la "corporéité" du chant, Berio renoue avec la grande tradition italienne de l'hétérogénéité vocale, telle que nous l'apprécions chez Monteverdi et Caccini. Pour lui, l'émotion est toujours première. Elle naît du plaisir du matériau sonore : "la musique ne se fait plus *avec* des sons, mais *dans* le son".

Au demeurant, le génie flamboyant de Bério ne réside-t-il pas dans son pouvoir de faire naître la cohérence au cœur du disparate — pouvoir conféré par son désir, volupté de créer dans et par le jeu, le carnavalesque, le délire ? Intégrant la pluralité des champs culturels, ainsi que la multiplicité des moyens et techniques de notre temps, l'art du compositeur italien illustre admirablement le principe de plaisir. Il n'y a jamais, chez lui, hiatus entre le projet et sa réalisation, il n'y a jamais "discrépance" comme dit Boulez.

En annexes (40 pages) de ce considérable essai d'Ivanka Stoianova, nous trouvons des éléments biographiques, le catalogue circonstancié des œuvres de Berio, sa discographie, sa bibliographie, la liste de 73 exemples musicaux, ainsi que les index des œuvres et des noms propres.

Un document unique.

Francis COUSTE

- **Daniel Humbert. Henri Dutilleux**. L'œuvre et le style musical. Champion - Slatkine - Paris-Genève (1985). 260 pages, ISBN 2-05 100700-4.

Préfacé par Jacques Chailley, le précieux ouvrage de D. Humbert "tire sa substance première" d'une étude musicologique des œuvres d'Henri Dutilleux, mémoire de maîtrise soutenu à Paris IV (Sorbonne) il y a treize ans. La parution de ce livre est concomitante de la création, au Théâtre des Champs-Elysées (5 novembre) du nouveau concerto dont la partie de violon était tenue par Isaac Stern avec l'orchestre National de Radio-France qui avait commandé à l'auteur du "Loup", une œuvre symphonique. Pas plus que **"Tout un monde lointain..."** n'était un concerto, cette création ayant donné naissance à une forme musicale avec soliste, n'est un concerto de violon. Claude Ballif a dit très justement que chez Henri Dutilleux la forme naissait de l'idée. Elle s'inspire d'une manière constante des principes de la variation mais ici l'emploi de motifs, de dessins constamment renouvelés nous éloigne de l'esprit dans lequel avait été écrite la Symphonie "Le Double". C'est ce qu'a compris Lorin Maazel qui dirigea avec précision l'ouvrage d'Henri Dutilleux.

Le livre de D. Humbert, issu des recherches placées sous la direction de D. Pistone en 1972, rendra service aux mélomanes de différentes générations, celles des années, 1950, 1960, 1970 ayant su déceler chez ce grand maître de la Musique Française, à l'écoute de la **Sonate pour piano,** de la **première Symphonie**, les prémices du génie, grâce à qui nous pensons revivre à l'époque d'un Debussy, d'un Ravel et du Groupe des Six.

Complétées par une biographie, un catalogue des œuvres, d'une discographie, d'une bibliographie et de deux index pratiques pour la recherche, ces pages nous permettent de jeter un regard sur quelques illustrations remplies de cette joie de vivre que peut nous apporter la musique à l'aube du XXIe siècle, c'est-à-dire en l'an 2001.

Olivier CORBIOT

Nouveautés dans l'Edition Musicale

La rentrée a été fort productive chez les éditeurs. Nous parlerons ce mois principalement des ouvrages pédagogiques qui permettent de préparer dès maintenant la rentrée 1986...

FORMATION MUSICALE

— COURS DE FORMATION MUSICALE pour l'enseignement du Solfège. Elémentaire 2. Michel Vergnault Ed. Billaudot.

Désormais est donc entièrement disponible l'ensemble du Cours de Formation musicale de la collection de la FNUCMU, et c'est le moment de faire le point sur cette série d'ouvrages qui forment un cours complet de D 1 à E 2.

La partie Lecture-Rythme de ce cours — à mon avis la plus intéressante — a été entièrement confiée à Michel Vergnault. Si le premier volume et une fraction du second comportent une progression un peu rapide pour la majorité de nos élèves dans le cadre horaire habituel, les volumes suivants sont beaucoup plus au point, les exercices de lecture remarquablement souples et gradués. Quant aux exercices de rythme, qui ont toujours un contenu musical, ils s'acheminent à partir de P 2 vers la présentation d'extraits d'œuvres. Le dernier volume paru, Elémentaire 2 est une illustration particulièrement réussie du propos de M. Vergnault : "Enseigner la musique, c'est donner à nos élèves le désir et la possibilité de développer leur pensée musicale, de comprendre celle des compositeurs et de les exprimer par les moyens techniques appropriés". Comme les précédents, ce recueil contient trente leçons. Une première partie contient des exercices de lecture globale rapide, de lecture courante, et la lecture d'un texte pianistique ou de harpe. La partie rythme comporte l'étude systématique de cellules rythmiques et des textes, toujours musicaux, dont une bonne partie d'extraits de diverses œuvres. Cela permet de faire le lien, à l'intérieur du cours, soit avec les œuvres citées, soit avec des œuvres de forme similaire (valse, tango...).

Les recueils de M. Vergnault constituent un remarquable canevas pour une éducation à la lecture et au rythme, intelligente et musicale.

— L'HEURE DE FORMATION MUSICALE. Jean-Pierre Couleau. Elémentaire 1. Ed. Leduc.

J.P. Couleau poursuit la publication de sa collection dont le propos est de rassembler en un seul volume par année toute la substance du Cours de Formation musicale en suivant à la lettre le programme de la FNUCMU. Si on s'en tient à cet objectif limité, cet ouvrage est fort bien fait. Le guide pédagogique contient, en plus des textes destinés à l'élève, l'accompagnement de la lecture chantée et des dictées graduées avec bon sens. En résumé, un outil de travail bien construit qui joue avant tout la sécurité pour la préparation des examens de la FNUCMU.

— JE SUIS MUSICIEN. Première initiation au monde de la musique. Cahier de lecture chanté et avec accompagnement de 53 chants extraits des cahiers 5, 6 et 7. Harmonisés, présentés avec accompagnement de piano et contrepoints vocaux et instrumentaux. M.O. Gillot - J. Léonard. IM 3 et Cours Préparatoire des Conservatoires. Ed. Leduc.

Ce titre un peu long cache un précieux recueil de chansons folkloriques et de danses de la Renaissance remarquablement harmonisées utilisables en chorale, en déchiffrage ou tout simplement en "solfège chanté" pour le cours de Formation musicale. Les contrepoints proposés ainsi que les accompagnements mélodiques et rythmiques confèrent une grande richesse à ce recueil. Une table des matières analytique présentée en tableau donnant les principales caractéristiques tonales, modales, mélodiques, rythmiques et harmoniques de chaque titre constitue un précieux outil pédagogique. La possibilité d'utiliser divers instruments permettra de réaliser véritablement le lien si souvent souhaité et si peu pratiqué entre le cours de Formation musicale et les cours d'instruments. Une mine!

— MOSAIQUES. Série auteurs. Schubert, Schumann, Debussy, par J.M. Bardez et Gérard Pesson Editions du Rideau Rouge.

Il s'agit de recueils de textes musicaux pour le déchiffrage instrumental et vocal, le chant, la formation musicale. Ces textes sont accompagnés de proposition de travail : thèmes à mémoriser et à transposer avec et sans nom de notes, utilisation possible sous forme de question-réponse, improvisation, mémo-dictées (auto-dictées), dictées à deux et trois voix et dictées d'accords.

Les volumes concernant Schubert et Schumann contiennent exclusivement des Lieder. Le volume consacré à Debussy mêle œuvres vocales et instrumentales. Un très bon point : les textes sont toujours donnés et — est-il besoin de le préciser — dans la langue originale. Les trois volumes ici présentés sont utilisables pour le niveau Elémentaire. Debussy pourra être utilisé également au niveau Moyen. Signalons la présence dans ces volumes d'une iconographie succinte ainsi que d'une page de présentation des principales particularités harmoniques, mélodiques et rythmiques de l'auteur présenté.

— CAHIERS D'ANALYSE ET DE FORMATION MUSICALE.

1) L'ASCENSION, Olivier Messiaen, par Anne Le Forestier. Préface d'Olivier Messiaen.

2) L'ARLESIENNE, Georges Bizet, par Michèle Gonzales.

Commandes du Conservatoire National de Région de Boulogne-Billancourt. Ed. Leduc.

Ces deux premiers cahiers illustrent ce que pourrait être une Formation musicale globale à partir des œuvres si tous les élèves pouvaient jouir des conditions de travail et d'horaire qui sont celles du CNR de Boulogne. Ceci n'est pas une critique bien au contraire ! Cela dit, ces cahiers pourront rendre de signalés services aux professeurs de Formation musicale, tant pour les utiliser tels, ou pour s'en servir comme modèles pour travailler d'autres œuvres. Que le mot "Analyse" ne fasse pas peur. Rien d'un discours abstrait ou abscons. Au contraire, tout un travail de lecture de la partition, d'écoute, de manipulation du matériel d'orchestre, bref un travail éminemment pratique, formateur de l'oreille, de l'audition intérieure et d'une véritable culture musicale, porte ouverte sur la création. L'Arlésienne pourra être utilisé dès le niveau Préparatoire. Quant au Messiaen, s'il est beaucoup plus difficile, il mérite de s'y attarder : Olivier Messiaen déclare d'ailleurs dans sa préface : "Je suis persuadé qu'après un mois de classe de ce genre d'enseignement, les élèves penseront mon œuvre comme je l'ai pensée, et c'est, je crois, le plus grand compliment que l'on puisse faire à Madame Le Forestier."

— Développement de l'ECOUTE PAR LES DICTEES MUSICALES. Yves KLEIN. Vol. 1. 1 M 1 A. Degré Préparatoire. Editions Bayardère.

Je ne sais à quoi peut correspondre le sigle 1 M 1 A. Quant à l'indication Degré Préparatoire, elle est trompeuse : ce volume qui suit pas à pas la progression des Cahiers Martenot 1 A et 1 B est par le fait même destiné aux deux premières années d'initiation. Il n'est d'ailleurs pas indispensable de l'utiliser avec ces Cahiers, même si cela reste souhaitable. On y retrouve ce qui constitue l'un des points forts de la méthode de Maurice MARTENOT : l'éducation de l'oreille. Yves Klein développe conjointement les différents aspects de la dictée musicale : la notation des hauteurs à la volée, la notation des hauteurs après mémorisation, la notation conjointe des hauteurs et des rythmes.

Mais au-delà des textes proposés par Yves Klein, le plus précieux est contenu dans les trois pages de méthodologie qu'il faudra suivre à la fois à la lettre et dans l'esprit pour que ce recueil porte son fruit.

Yves Klein a dédié ce recueil à Maurice Martenot. La voix et la pensée de ce dernier y sont constamment présentes. On peut comprendre qu'Yves Klein ne reconnaisse pas sa dette autrement que par une simple dédicace étant donné l'attitude particulièrement pointilleuse des héritiers Martenot en ce qui concerne les conditions mises à l'utilisation du nom. En résumé, un livre précieux à plus d'un titre pour réussir le démarrage dans cet exercice si redouté de la dictée musicale.

— MUSICOLLEGE. L'ACTIVITE MUSICALE REELLE. Classe de 5e. Jean-Pierre Blaise, Yves Audard, Annie Gallais-Caussin. Editions Van de Velde.

Il est difficile de parler d'un tel recueil san l'avoir expérimenté et sans être soi-même en situation devant une classe de 5e. Disons seulement que la progression paraît intéressante, les exercices proposés judicieux. Il y a de plus une volonté louable d'initiation au langage et aux graphismes contemporains. Enfin, un bon choix de textes à chanter, avec les références bibliographiques complètes, est proposé pour chaque leçon.

Daniel BLACKSTONE

Gérard DELRIEU nous adresse un éventail de nouveautés publiées par l'Edition DELRIEU, 14 rue Trachel à Nice **(tél. 26 (93) 82.23.69)** une poignée de partitions sympathiques parmi lesquelles j'ai illico annexé le second recueil des **Pastels** d'Henri Carol où j'ai retrouvé la même efficacité pédagogique sous le masque aimable du croquis pour piano, poétique parce que sans prétention avec sept pièces aux tempi alternant vif et lent, ses humoresques et les rêveries, ses élans capricieux ou le staccato évocateur des images sautillantes du cinéma muet.

La **Sonata breve "Bucéphale"** de Paul Tortelier, dédiée au Prince de Galles, est un ensemble de 3 pièces descriptives : Andante agitato (**L'indompté**) II. Andante tranquille (**Au grand soleil**) III. Allegro giocaso (**L'assaut**). "En avant toujours, repos ailleurs !" : Aucun répit pour l'interprète dans ce triptyque altier dont même le lent médian frôle les frontières stellaires à l'instar de la crinière folle du Coursier de Mazeppa. Une page maîtresse dans la littérature contemporaine de la noble basse.

Je ne néglige pas pour autant l'aimable et facile **Sonariette** de Schroeder-Meyer pour flûte et piano, le **Tambourin** pour hautbois et piano, le **Tambourin** pour hautbois et piano de **Clément Zaffini,** moins attiré (mais quelle importance a-ce ?) par la simplification **Valmalete** du **Prélude en Si mineur** de **César Franck** dans la **Collection Exam.**

Après l'Edition Delrieu, voici **Valmusic,** 15 rue Damesne, 75013 Paris (**45.80.73.83**) qui propose son premier Recueil **Enfants** sous le titre **Chantons tous.** Jean Edel Berthier rassemble là quelques 200 chansons et canons pour les tous petits, dans lesquelles s'exprime une gamme multiple de sentiments, avec en appendice, la clef pour se retrouver sur un clavier ou une guitare. Un petit livre pas austère du tout qui plaira aux instituteurs, aux animateurs et aux enfants.

Francine MAILLARD

Festival International de violoncelle

Pendant dix jours Antony et Verrières le Buisson viennent de vivre dans l'aura créé par le Festival International de violoncelle. Il semble que cette manifestation soit devenue un pôle d'attraction puissant d'activité artistique du plus haut intérêt.

Placée sous l'égide de la commémoration du 300e anniversaire de Bach et de l'année Européenne de la Musique, elle a cristalisé autour de l'intégrale des Suites de Bach un concert consacré à ses fils, des conférences (à la mémoire de Pablo Casals, sur la pédagogie de l'instrument, sur la lutherie et la musicothérapie), un stage d'initiation pour enfants et adultes, une exposition "pour découvrir le regard tour à tour profond ou malicieux que peintres et photographes posent sur notre instrument".

Après la soirée d'ouverture "Reconstitution d'un concert à la Cour de Frédéric-Guillaume II au cours duquel on rendait hommage au grand maître du XVIIIe siècle. J.P. Duport, c'était l'intégrale des Suites de Bach par Paul Tortelier. Cet admirable musicien conduit les courbes expressives de son archet dans la beauté de phrasés particulièrement favorables aux habiles dosages de sonorités.

Ce fut ensuite un récital donné par "Les Jeunes Espoirs de l'Ecole Française de Violoncelle". Ce qui aurait pu paraître une simple audition, s'est révélée comme un concert d'une indéniable valeur artistique. *Nathalie Villette* chante avec une tendresse pleine de charme l'Elégie de Fauré et dans Schumann fait valoir la souplesse de son archet dans un jeu émaillé de fines sonorités.

Eric Watelle possède les qualités maîtresses instrumentales auxquelles il joint les talents de virtuose déjà accompli et une maturité surprenante. Dans la séduisante Arpeggione de Schubert, sa présence, sa personnalité ont dépassé le niveau d'un exécutant encore étudiant. La très jeune *Laure Vavasseur* n'avait pas choisi la facilité en interprétant deux œuvres pour violoncelle seul de Max Reger et Marcel Landowski; elle a surmonté aisément les redoutables difficultés et s'est fait remarqué par une homogénéité d'intensité expressive soutenue. Enfin, *Pascal Gessi* a fait preuve d'équilibre et de solidité technique dans l'interprétation de la Sonate de Debussy. On peut être heureux de tenir là des "jeunes espoirs" plus que prometteurs et d'avoir découvert des talents prêts à acquérir une réputation fort enviable. Le plaisir est d'autant plus fondé lorsqu'on perçoit, outre des exécutants de premier ordre des musiciens authentiques.

Afin que tous les aspects concernant le violoncelle et sa littérature soit mis à l'honneur, les organisateurs ont tenu à clôturer leur IVe Festival par un récital consacré à la musique de notre temps. *Alain Meunier* en a été le brillant interprète. Après la Sonate de Britten déjà connue des violoncellistes, les œuvres de Franco Donatoni et Marc Monet auront permis a bien des auditeurs de découvrir une autre esthétique, de compréhension souvent difficile pour beaucoup d'entre eux. En revanche, la révélation de la "Révérence à Bach", d'Henri Sauguet, a rencontrée une sympathie sans réserve auprès d'un public sensible à cet élégant duo pour violoncelle et guitare qui, pour sa création, méritait l'excellence de ses interprètes, *Alain Meunier et Alain Prévost.* Alain Meunier s'est joué des acrobaties périlleuses qui foisonnent dans le répertoire contemporain en parant, grâce à son assurance, d'un relief et d'une éloquence tout à fait remarquables des pages qui réclament autant de virtuosité que d'intelligence pour les animer.

En cette arrière saison d'été, cette manifestation s'impose désormais par le niveau et la qualité d'intérêt auxquels il a atteint formant ainsi un maillon solide dans la chaîne des festivals qui donnent à notre pays le visage ouvert d'une nation toujours plus attentive à la musique et qui la sert avec éclat.

DISPARITION D'UN MAITRE

Au cours du stage d'interprétation inséré dans ce Festival, Paul Tortelier a rendu un vibrant hommage à **Jean Brizard** avec lequel il entretenait des relations véritablement fraternelles.

On ne peut, en retraçant le portrait de ce grand musicien, séparer l'homme de l'artiste tant son rayonnement, l'admiration qu'il a suscitée, la qualité des sentiments de reconnaissance qu'il a inspirés à ses nombreux élèves, révèlent le sens humain de la vie qu'il a su leur communiquer et qui afflue dans l'enseignement qu'il leur a prodigué.

Soliste des Concerts Lamoureux et Pasdeloup, cet ancien élève de Maurice Maréchal a, pendant vingt deux ans, occupé le poste de professeur au Conservatoire de Boulogne et celui d'assistant au Conservatoire National Supérieur de Paris. En 1939, sollicité par Joseph Calvet pour remplacer Paul Tortelier dans le célèbre quatuor qui porte son nom, la guerre puis la captivité viennent interrompre ce projet. A son retour en France, il préfère à son rôle d'artiste applaudi donner une place prépondérante à celui de pédagogue. Dès lors, sa mission dépasse le simple enseignement. **Jean Brizard** se dévoue à l'apostolat de toute une jeunesse à laquelle il apporte un incomparable trésor.

Précurseur dans les rapports qu'un maître peut avoir avec ses élèves il est un des premiers à captiver l'intérêt au delà de l'enseignement de l'instrument par un échange constant d'idées et de jugements qu'il suscite pour faire participer chacun d'entre eux.

(Suite page 32)

Ministère de la Culture
Direction de la Musique

SCHEMA DIRECTEUR POUR L'ORGANISATION PEDAGOGIQUE D'UN CONSERVATOIRE NATIONAL DE REGION OU D'UNE ECOLE NATIONALE DE MUSIQUE

Le présent schéma-directeur porte sur trois points clés de l'organisation pédagogique d'un établissement :

I - Organisation des enseignements autour de la notion de **département pédagogique;**

II - Réorganisation de la progression des études pédagogiques en **grands cycles d'études;**

III - Nouvelles modalités d'examens et de contrôle, donnant une plus large place aux **contrôles continus.**

I - L'organisation des établissements d'enseignement musical devra s'appuyer sur la notion de département pédagogique :

A) Mise en place des départements pédagogiques :

La mise en place d'un département pédagogique implique le regroupement cohérent d'un ensemble de disciplines par familles ou par groupes de spécificités communes ainsi que le regroupement des enseignants en équipes pédagogiques.

L'ensemble des départements pédagogiques pouvant exister dans un établissement se classent en trois catégories :

1) **Les inter-départements,** essentiels à la vie de l'établissement, utiles à l'ensemble des élèves, quelle que soit leur spécialité :
— département de culture musicale;
— département de pratiques collectives.

Ces départements dont les objectifs pédagogiques sont évidents **doivent être obligatoirement présents** dans tous les Conservatoires nationaux de Région et Ecoles nationales de Musique.

2) **Les départements fondamentaux :**

Ils sont au nombre de cinq, regroupant les disciplines techniques de base de l'apprentissage musical et chorégraphique.

Les Conservatoires nationaux de Région et Ecoles nationales de Musique devront s'attacher à posséder au moins trois de ces départements, à leur choix.

3) **Les départements optionnels :**

Ils sont au nombre de cinq, regroupant des disciples ouvrant à des pratiques musicales diversifiées. Les Conservatoires nationaux de Région et les Ecoles nationales de Musique devront s'attacher à posséder au moins un de ces départements à leur choix.

Cette nouvelle organisation permettra à chaque établissement, par les choix qu'il opérera, de se forger son propre profil pédagogique, en fonction des moyens dont il dispose et des spécificités de la vie musicale régionale.

Pour garder la cohérence de cette nouvelle structure, chaque établissement devra veiller à ne pas se doter de départements incomplets :
— il devra préférer réduire le nombre de départements dont il disposera plutôt que de créer des disciplines isolées;
— il ne devra pas mettre en place un nouveau département tant que ceux dont il dispose ne sont pas complètement réalisés.

En tout état de cause, il devra s'attacher prioritairement à assurer le fonctionnement optimal des deux interdépartements (culture musicale et pratiques collectives), qui sont indispensables au fonctionnement de l'ensemble des autres départements.

B) Fonctionnement d'un département pédagogique :

Constitué par le regroupement cohérent d'un ensemble de disciplines (par exemple : département cordes : violon, alto, violoncelle, contrebasse), le département pédagogique doit permettre aux élèves de bénéficier d'un enseignement plus riche, ouvert aux échanges avec les disciplines voisines et faisant une large place aux activités collectives.

Le département pédagogique doit donc s'appuyer pour son fonctionnement sur l'ensemble des enseignants du département, **réunis en équipe pédagogique.**

L'un d'entre eux se verra confier la charge de professeur coordinateur du département. Avec l'équipe pédagogique, il aura pour mission, en accord avec le directeur et, le cas échéant, en liaison avec le professeur animateur :

1) de définir un cursus propre au département devant offrir notamment les enseignements complémentaires indispensables à la formation des élèves : déchiffrage, analyse d'œuvres, organologie et histoire de l'instrument, etc..., relation avec le département de culture musicale;

2) de favoriser, au sein du département, le décloisonnement des classes par la multiplication des échanges :
— l'enseignement d'une discipline sera plus efficace en regroupant quelques élèves de niveau homogène par séance (sans réduction du temps d'enseignement de chaque élève);
— les élèves pourront participer à des tours de disciplines différentes données par les autres professeurs du département;
— les professeurs du département peuvent envisager un travail comme avec leurs élèves respectifs (par exemple : le professeur d'alto abordera conjointement avec son collègue professeur de violon un travail sur la même sonate du répertoire). Les élèves auront ainsi la possibilité d'aborder un travail de différentes manières, à partir d'une proposition identique.

3) de développer la pratique collective : duos, trios, quatuors,..., en liaison avec les autres départements, en incluant la préparation technique aux classes d'orchestre (travail par pupitre,...);

4) d'affirmer au sein du département la notion de contrôle continu;

5) de renforcer la réflexion commune des enseignements comme moyen de formation pédagogique continue.

La notion d'interdépartement (culture musicale et pratiques collectives) implique un fonctionnement particulier, plus complexe, parce que devant répondre à la fois aux exigences normales d'un département, mais aussi aux besoins exprimés par les autres départements. Lorsque l'établissement dispose d'un professeur animateur, celui-ci devrait être le coordinateur des deux interdépartements.

PROGRESSION DES ETUDES

La notion de grands cycles d'études s'étendant sur plusieurs années doit se substituer à la notion de degrés annuels. En effet, il convient d'établir un découpage plus souple des cursus afin d'offrir aux élèves une progression mieux adaptée à leur propre rythme, sans toutefois diminuer le caractère exigeant de cet enseignement.

Il convient de distinguer trois grands cycles :

I - **Cycle d'observation et d'orientation :**

Il est ouvert à tous. Ce cycle pourra s'étendre sur une période variable selon les disciplines. Il débutera par une période probatoire durant laquelle on multipliera les activités d'éveil permettant, sous le contrôle des responsables du département pédagogique, d'orienter l'élève vers l'étude de l'instrument correspondant le mieux à ses aptitudes et à ses goûts. Cette période probatoire offrira de plus les éléments d'observation utiles pour opérer une sélection appuyée sur des critères objectifs dans le cas où une telle sélection s'avérerait nécessaire au sein d'une discipline. Il est en effet nécessaire que les modalités d'admission définitive des élèves dans un établissement spécialisé offrent les meilleures garanties d'équité possibles.

II - **Cycle élémentaire :**

L'entrée des élèves dans ce cycle marque l'admission à l'enseignement musical spécialisé. Ce cycle recouvre les anciens degrés préparatoire et élémentaire. La durée peut être de deux à cinq ans (selon les disciplines, l'âge et la progression des élèves).

III - **Cycle supérieur :**

Le passage dans ce cycle marque l'admission à un enseignement réparti en cycle court ou cycle long.

Cycle court : deux à trois ans recouvrant les anciens degrés moyen ou fin d'études. Ce cycle peut être une finalité pour les élèves qui ne peuvent ou ne souhaitent pas poursuivre des études préprofessionnelles; dans ce cas, les études seront sanctionnées par un diplôme.

Il peut constituer également une période probatoire de formation (un à deux ans) pour les élèves qui ne sont pas admis directement en cycle long.

Si un élève ne satisfait pas au bout de cette période probatoire à l'examen d'accès au cycle long, il peut ainsi continuer ses études dans le cycle court, et se présenter au diplôme de fin d'études.

Cycle long : Après examen, ce cycle d'une durée de deux à quatre ans est réservé aux futurs professionnels notamment à ceux qui désirent préparer les concours d'entrée dans les établissements d'enseignement supérieur.

CONTROLE ET EXAMENS

Le passage d'un cycle à un autre sera prononcé à l'issue d'un examen dont le nombre et la nature des épreuves seront fixés par les cursus relatifs à chaque département pédagogique.

En ce qui concerne l'examen d'entrée en cycle d'enseignement supérieur, on devra ternir compte d'un solide niveau instrumental, mais aussi d'une bonne connaissance des pratiques collectives, comme d'une solide culture musicale. Seront appréciées par le jury, les aptitudes de l'élève à un travail régulier et soutenu, condition liée aux exigences d'un enseignement supérieur pré-professionnel.

En revanche, à l'intérieur des cycles, il n'y a pas lieu d'établir des examens. **On retiendra la notion de contrôle continu.**

Le contrôle n'exclut pas la notion d'épreuves mais recouvre des procédures très diversifiées s'appuyant sur les œuvres travaillées dans la progression normale des études et non plus sur un morceau de concours unique :
— auditions publiques ou inter-classes;
— exécutions solistes ou en ensembles;
— séances de lecture à vue individuellement ou en petits groupes.

Les auditions permettant le contrôle continu des élèves seront suivies par tous les professeurs et au moins une fois par an en présence du directeur assisté d'une personnalité étrangère à l'établissement.

Les observations recueillies au cours de ces contrôles permettront d'établir un dossier pour chaque élève, dans le but de mieux guider sa progression à l'intérieur de chaque cycle.

CONCLUSION : LES CONTENUS PEDAGOGIQUES

L'organisation des enseignements en départements pédagogiques, la réorganisation des études en grands cycles, l'introduction du contrôle continu : toutes ces mesures ont pour objectif essentiel d'amener les équipes d'enseignants à imaginer une pédagogie dont le contenu soit adapté à l'évolution de chaque discipline et de chaque élève.

L'enseignement de la formation musicale a fait l'objet d'un document pédagogique qui prévoit le découpage de la progression de cette discipline par cycle. Ce document marque une étape dans une recherche pédagogique qui se poursuit. Pour les autres disciplines, la même démarche est entreprise. Elle a pour but l'élaboration de documents portant notamment sur les méthodes et les répertoires. Conduite par l'Inspection générale de la Musique et l'Institut de Pédagogie, elle implique les contributions des équipes pédagogiques.

Mais déjà, il conviendra de favoriser l'accès à un répertoire dont la diversité devra être croissante avec la progression des études — et notamment en ce qui concerne la pratique collective — ce répertoire devra pour chaque étape du cursus prendre en compte la création à notre époque. Il conviendra en outre d'établir des liens priviligiés entre les fonctionnements pédagogiques et la vie musicale locale dans ses dimensions de création et de diffusion — ce, en liaison avec le professeur-animateur et sous l'autorité du directeur.

Musée Instrumental du CNSM de Paris

Cours d'organologie de
Mme Bran-Ricci, Conservateur

Histoire, Construction des instruments de musique, jeu, Répertoire. Année 1985-1986. Le mercredi de 17 h 15 à 18 h 45, salle Mounet-Sully 1er étage.

Pourquoi ces cours dans le cadre du Musée Instrumental ?

Parce que le Musée renferme l'une des collections les plus importantes du monde, véritable collection de référence, qui peut fournir des renseignements de première main sur tous les instruments ayant précédé les instruments actuels. Le Musée attire musiciens et facteurs, il aide à faire revivre des instruments qui ont contribué à l'évolution de la musique.

Les cours sont ouverts à tous, sur inscription au Musée.

Une attestation peut être délivrée à la fin des cours.

4 décembre
La guitare (facture)
Pierre Abondance
11 décembre
Répertoire et historique de la guitare
Hélène Charnasse
18 décembre
La fabrication du violon
Magli Traynard
8 janvier
L'expertise du violon
Etienne Vatelot
15 janvier
Qu'est-ce qu'un bon violon
Emille Leipp
22 janvier
La viole de gambe
François Bloch
29 janvier
Le violoncelle au 18e siècle
Sylvette Milliot
5 février
L'archet contemporain
Sylvie Masson

C.N.S.M. - 14, rue de Madrid - 75008 Paris.

La suite du programme sera communiquée ultérieurement.

(Suite de la page 8 - Au temps de Haendel)

doute regretter que le catalogue HWV ne soit pas entièrement chronologique, à l'instar du Köchel, mais il y a beaucoup trop d'incertitudes de dates; il est donc chronologique à l'intérieur de chaque genre d'œuvres, comme aurait dû être le BWV s'il n'était pas truffé d'erreurs multiples et variées. Nous attendons avec impatience la parution du troisième volume qui fera enfin le tri dans les œuvres instrumentales. Quelques privilégiés sont déjà au courant comme en témoignent les références HWV des splendides enregistrements de la musique de chambre par les membres de l'Académie de Saint-Martin-des-Champs (disques Philips noirs et compacts).

Philippe ZWANG

PETITES ANNONCES

21,08 (HT) + T.V.A. 18,6% soit 25 F la ligne de 40 signes et espaces pour deux parutions.

Ensemble vocal amateurs, 40 choristes, bon niveau, musique classique, cherche Paris formation instrumentale comparable pour travail et concerts en commun.

Tél. après 20 h : 45.82.67.62 ou écrire Gaunand, 74, rue Dunois - 75016 Paris

A VENDRE
- Un clavecin, marque ANTHONY SIDEY en palissandre à 1 clavier 4 octaves 1/2 1,68 environ.
- Un cromorne alto, marque KORBER.
  Tél. : 69.34.36.31

A VENDRE
- Orgue classique à transistors AHLBORN C.25. 2 claviers de 61 notes et pédalier de 30 pédales, 31 registres : 16, 8, 4, 2 pieds (faux bourdon), étendue 8 octaves. 1 pédale d'expression. (Sortie prise DIN, 2 potentiomètres manuel, pédalier).
  Tél. : 60.69.69.91 Prix : 15.000 F.

(Suite de la page 29 - Festival International de Violoncelle)

Dans ce climat de confiance privilégié, le jeune musicien, devient alors réceptif à toute remarque et tire le meilleur profit de la valeur d'un maître doublé d'un fin psychologue toujours disponible et soucieux de respecter chaque personnalité. Afin de les initier très jeunes à la musique de chambre, Jean Brizard crée des ensembles pour lesquels il transcrit un répertoire varié et compose une *Danse* connue de tous les violoncellistes.

Ce musicien racé qui en imposait sans se départir d'une simplicité amène, ne laisse que des amis qui sauront assurer la pérénité de son enseignement perpétué notamment, par sa répétitrice Annie Cochet et ses brillants disciples Xavier Gagnepain et Michel Strauss. Ajoutons que, dans l'accomplissement de sa noble tâche, sa femme Catherine Brizard a joué un rôle complémentaire indispensable en entretenant avec tous des relations chaleureuses.

Pierrette MARI

L'Association Musique et Expression organise

— Stage 3e degré animé par Jos Wuytack, les 25, 26 et 27 janvier 1986.

— Stage 1er degré les 1er, 2 et 3 Mars 1986, animé par Nanou Muccioli.

Une offre exceptionnelle...

Dans le cadre de l'année européenne de la musique, souhaitant augmenter son mécénat en faveur de l'initiation musicale auprès des enfants, la **Sté Henkel** qui parraine actuellement "Les Petits Chanteurs de Paris" et un "Orchestre de Jeunes" vient d'éditer une **"Initiation à l'Histoire de la Musique des origines à nos jours."** Cet album comprenant 3 cassettes, un livret de 40 pages et 22 transparents couleurs pour rétroprojecteur servira de très bon complément à la leçon d'éducation musicale, au Collège. Matériel précieux d'aide pédagogique, il rendra de grands services dans les écoles, les maisons de la culture, les centres d'animation, etc...

▽▽

Distribué **gratuitement**, il sera adressé à tous ceux qui en feront la demande (professeurs, instituteurs, animateurs, chefs de chorale...). Seule condition exigée, que le cachet de l'Etablissement figure sur le bon de commande. Sans tarder écrivez à :

Mécénat HENKEL - Agence S 3 C

Monsieur Philippe SOUHAM
22, Avenue Pierre Ier de Serbie
75116 PARIS

Nous remercions vivement Monsieur le Président Weddingen, ami de la musique et des musiciens qui offre à tous les enseignants ce superbe cadeau.

S. MUSSON

Dépositaires du Fascicule BACCALAUREAT

PROVINCE (par ordre alphabétique de villes)

- **MUSIQUE GUR**
  26, Faubourg des Ancêtres
  B.P. 455
  90008 **BELFORT CEDEX**

- **CAPELLE MUSIQUE**
  17, avenue Clemenceau
  34500 **BEZIERS**

- **Librairie LIGNEROLLES**
  20, rue des Piliers de Tutelle
  33000 **BORDEAUX**

- **"TOUTE LA GAMME"**
  32, rue des Minimes
  59500 **DOUAI**

- **FURET DU NORD**
  11-13, Place du Général de Gaulle
  59000 **LILLE**

- **GONET MUSIQUE**
  35, rue Tupin
  69002 **LYON**

- **LE PAPIER MUSIQUE**
  25, quai de Bondy
  69005 **LYON**

- **BELLECOUR MUSIQUE**
  3, Place Bellecour
  69002 **LYON**

- **SCHERZO MUSIQUE**
  28, rue Robert Triger
  72000 **LE MANS**

- **La Boîte à Musique**
  2, rue Moustier
  13001 **MARSEILLE**

- **CASABIANCA MUSIQUE**
  5, rue Grignan
  13006 **MARSEILLE**

- **SCOTTO MUSIQUE**
  178-180, rue de Rome
  13006 **MARSEILLE**

- **BEMER MUSIQUE**
  11-13, rue des Clercs
  57000 **METZ**

- **MUSIQUE A DECOUVRIR**
  28, avenue du Raincy
  93250 VILLEMONBLE

- **MUSIQUE SIMON**
  15, rue J.J. Rousseau
  44000 **NANTES**

- **DALMASSO MUSIQUE**
  41, rue de France
  06000 **NICE**

- **MADREL MUSIQUE**
  29, rue de Lépante
  06000 **NICE**

- **MUSIQUE 06**
  2, rue Raynardi
  06000 **NICE**

- **OPUS 43 MUSIQUE**
  11, avenue Maréchal Foch
  43000 **LE PUY**

- **DESCHAUX MUSIQUE**
  M. COMBES
  3, rue de la Visitation
  35000 **RENNES**

- **Ets PAINGRIS MUSIDISK**
  84, rue du Maréchal Foch
  42300 **ROANNE**

- **ALBAYNAC MUSIQUE**
  29, rue Antoine Durafour
  42100 **SAINT-ETIENNE**

- **BOPPIN MUSIQUE**
  19, rue Montmorency
  34200 **SETE**

- **"AU DIAPASON"**
  12, rue Saint-Antoine du T.
  31000 **TOULOUSE**

- **Maison BARON**
  19-25, rue Rémusat
  31000 **TOULOUSE**

- **L'ESTRO ARMONICO**
  33, rue Lavoisier
  37000 **TOURS**

PARIS (par arrondissements) et REGION PARISIENNE

- **LIBRAIRIE MUSICALE**
  68 bis, rue Réaumur
  75003 PARIS

- **BOUVIER-CAUCHARD**
  23, Quai St Michel
  75005 PARIS

- **IMPORT DIFFUSION MUSIC**
  42-44, rue du Fer à Moulin
  75005 PARIS

- **PUGNO**
  19, Quai des Grands Augustins
  75006 PARIS

- **Editions MAX ESCHIG**
  48, rue de Rome
  75008 PARIS

- **LA FLUTE DE PAN**
  49, rue de Rome
  75008 PARIS

- **MADELEINE-MUSIQUE**
  34, rue Godot de Mauroy
  75009 PARIS

- **BOUVIER MUSIQUE**
  15, rue d'Abbeville
  75010 PARIS

- **L'EDUCATION MUSICALE**
  23, rue Bénard
  75014 PARIS

- **Librairie ALLEGRETTO**
  199 bis, rue de la Convention
  75015 PARIS

- **Magasin Pierre SCHNEIDER**
  61, avenue Raymond-Poincaré
  75116 PARIS

- **WM Musique**
  62, avenue de Wagram
  75017 PARIS

- **La Boutique du Conservatoire**
  38, rue du Vieux Versailles
  78000 VERSAILLES

- **Librairie SAINTE-CROIX**
  F. KUHLMANN
  32, avenue du Roule
  92200 NEUILLY-SUR-SEINE

- **AUX TROIS CLES**
  68, avenue du Raincy
  93250 VILLEMONBLE

Le meilleur accueil sera réservé aux lecteurs de l'EDUCATION MUSICALE

23, rue Bénard - Métro Alésia - Bus 58 - Tél. (1) 45.42.34.07